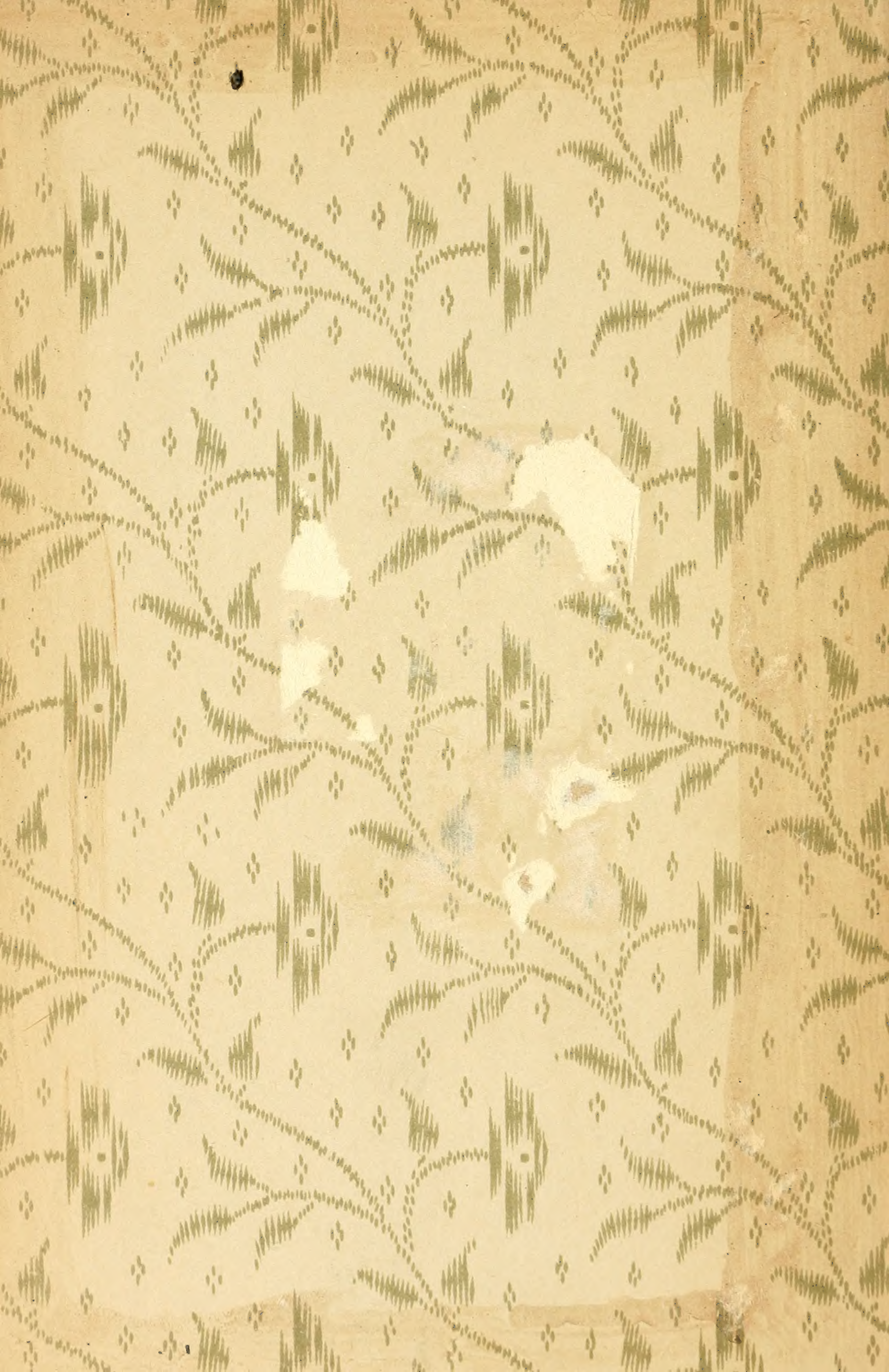


Eugen Zabel

Theatergänge

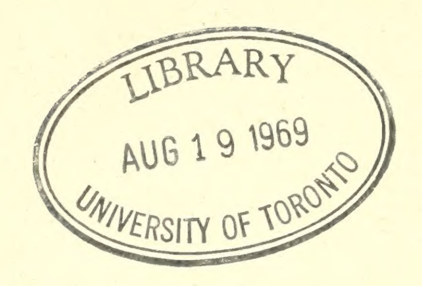






HA

Theatergänge







Die französische Tragödin Rachel

Statuette von Afinger auf der Pfaueninsel bei Potsdam.

Theatergänge

von

Eugen Zabel



Berlin
A. Hofmann & Comp.
1908





Frau Agnes Sorma

— Gräfin Minotto —

zugeeignet

Als ob es gestern gewesen ist,
Wie als Backfisch dem Herzensdiebe
Du den Brief schriebst im Röckchen von rosa Batist
In Wilbrandts „Jugendliebe"!

Seit den Rosentagen voll lachender Lust
Hast des Künstlers köstlichste Tugend
Bei des Lebens Kämpfen du in der Brust
Treu bewahrt: froh schaffende Jugend,

Ob wir Porzia im blühenden Park erschau'n,
Sanft umfächelt vom Liebesweben,
Ob Frau Alvings unaussprechliches Grau'n
Uns der Niobe Schmerz läßt erleben.

Dir rausche beim Blättern in diesem Buch
Manch Seelenverwandtes entgegen,
Das flüsternd sich wandle zum Zauberspruch
Von den Höhen der Kunst dir zum Segen.

E. Z.



Inhalt



Kleists „Prinz Friedrich von Homburg“ auf der Bühne

Wer konnte es verstehen, was die vom Abendwind bewegten Eichenzweige auf dem Grabe Heinrich von Kleists am Wannseehügel bei Berlin einander zurauschten, die munteren Frühlingssänger damals zwitscherten und die immer tiefer einbrechende Dämmerung mit Geisterstimmen verkündete, als der „Prinz von Homburg“ zum Geburtstag des Heldenkaisers Wilhelms I. im Jahre 1905 im Berliner Schauspielhause in Szene ging? Die Vorstellung erfolgte zur Einweihung des im Innern völlig umgestalteten Schinkelschen Hauses, dessen schimmernde Pracht die Stammgäste dieser Kunststätte beim Betreten der Vorhalle und der reich geschmückten Aufgänge, vor allem aber bei der Betrachtung des üppigen und koketten Theatersaals mit wachsendem Erstaunen und wohl auch mit einiger Verlegenheit erfüllte. Die Zuschauer waren von all dem Glanz geblendet, der die Erinnerung an den früheren, allzu nüchternen Raum mit eins verwischte, und freuten sich in jedem Fall, daß gerade die Kleistsche Dichtung ausersehen war, die neue Umgebung mit der Kraft und Schönheit echter deutscher Poesie zu erfüllen.

Die Aufführung bewahrte den Charakter einer Hof-

festlichkeit, zu der ausschließlich ein geladenes Publikum Zutritt hatte. Der Deutsche Kaiser Wilhelm II. und die Kaiserin befanden sich mit dem Generalintendanten von Hülsen in der großen Mittelloge. Der Reichskanzler von Bülow wohnte mit seiner Gemahlin der Vorstellung in einer Seitenloge bei, während die Spitzen der Militär- und Zivilbehörden im ersten Rang und ihre Damen in den vorderen Reihen des Parketts Platz genommen hatten. Hinter ihnen funkelten die Uniformen und Ordenssterne, während die Männer der Literatur und Kunst in den letzten Reihen saßen, wo sie die Decke des ersten Ranges als unwillkommenen Druck über sich fühlten. In dem reizenden Foyer des Schauspielhauses hielt das Kaiserpaar während einer drei Viertelstunden dauernden Unterbrechung der Aufführung Cercle ab. Die Darstellung des Dramas, das eins der kürzesten unseres modernen Spielplans und nach den Angaben von Gustav Freytag in seiner „Technik des Dramas" nur halb so lang wie „Hamlet" oder „Nathan der Weise" ist, währte infolgedessen bis Mitternacht.

Die dekorative Ausstattung der Dichtung war von erlesenem Geschmack. Zuerst der im altfranzösischen Stil gehaltene Schloßgarten von Fehrbellin und die Rampe, auf welcher der Kurfürst mit seinem Gefolge erscheint, während darunter der Prinz von Homburg in seinen Träumen als Nachtwandler einen Kranz windet. Dann der Saal im Schloß, wo die Befehle für die kommende Schlacht ausgegeben werden, mit seiner prunkvollen Ausstattung beim warmen Schimmer der Kerzen. Hierauf der Anblick des Schlachtfelds mit dem Kanonendonner und aufblitzenden Pulverdampf. Weiter die breit ausgeführte Trauerzeremonie beim Vorbeitragen von

Frobens Leiche zur Kirche mit dem verhaltenen Trommelwirbel und feierlichen Läuten der Glocken. Endlich die Gartenszene im Schloß, die das Ende des Stücks mit seinem Anfang durch einen unwiderstehlichen Stimmungszauber verbindet, und alles in patriotischer Begeisterung für das preußische Herrscherhaus und dem Ruf „Zum Sieg! Zum Sieg!“ gegen die Feinde Brandenburgs ausklingen ließ!

Und doch glaubte man in dem festlichen Glanz, der sich über die Bühne und den Zuschauerraum ausbreitete, immer das bleiche, von Gram und Enttäuschung verzehrte Antlitz des Dichters zu erblicken, der bereits mit 34 Jahren so gealtert und gebrochen war, daß die eigene Schwester erschreckt zusammenfuhr, als er sie kurz vor seinem Tode in Frankfurt a. O. besuchte. Man glaubte seine klagende Stimme zu vernehmen, als aus dem Munde des Prinzen von Homburg die Worte ertönten:

„Nur schade, daß das Auge modert,
Das diese Herrlichkeit erblicken soll!“

Es ist nicht auszudenken, was wir an unsterblichen Bühnenwerken besitzen würden, wenn nur ein hundertster Teil all der Ehrungen, die bei dieser Gelegenheit im Königlichen Schauspielhause der Dichtung zuteil wurden, sich auf das Haupt des lebenden Dichters herabgesenkt hätte, wenn die Nacht seines verzweifelten Ringens durch einen Lichtstrahl von Hoffnung auf erfolgreiches Wirken erhellt und aus seiner Hand infolgedessen die Waffe gefallen wäre, die er zuerst der Geliebten und dann sich selbst auf die Brust setzte. Denn wie Richard Wagner mit Recht sagt, bleibt der „Prinz von Homburg“ ein „allervortrefflichstes Bühnenwerk“ und ein Prüfstein für

das Höchste, was unsere deutsche Bühne überhaupt zu leisten vermag.

Die Geschichte des Kleistschen „Prinzen Friedrich von Homburg“ auf der deutschen Bühne setzt sich aus fast ebenso schweren Kämpfen zusammen, wie sie der Held dieser Dichtung in Wirklichkeit als ungestümer Feldherr bei der Besetzung von Kopenhagen und auf dem Schlachtfelde von Fehrbellin zu bestehen gehabt hat. Als Friedrich II., der spätere Landgraf von Hessen-Homburg, im Jahre 1654 in das schwedische Heer eintrat, in Deutschland ein Regiment zusammenstellte und es als dessen Oberst gegen die Polen und Dänen führte, traf ihn bei der Belagerung der dänischen Hauptstadt eine Geschützkugel und zerschmetterte ihm das rechte Bein. Er verlor darüber keineswegs seinen trotzigen Soldatenmut, sondern ließ sich ein hölzernes anfertigen, das in silbernen Gelenken hing, und mit dem er sich, so gut es gehen wollte, vorwärtsbewegte. Seine erste Ehe mit der Gräfin Brahe machte ihn zum reichen Mann, der sich im Brandenburgischen große Besitzungen anschaffen konnte, und als sie starb, vermählte er sich zum zweitenmal mit der Prinzessin Luise Elisabeth von Kurland, der Base des Großen Kurfürsten. Der „Landgraf mit dem silbernen Bein“, wie er genannt wurde, saß am Morgen des 28. Juni 1675 als brandenburgischer Kavalleriegeneral hoch zu Roß, nachdem seine Truppen in wilder Hast von Franken in die Mark gezogen waren, und entschied durch seinen kühnen Reiterangriff, den niemand mehr gutheißen und danken konnte als der Große Kurfürst, den glänzenden Sieg von Fehrbellin. Der Homburger war damals ein vielerfahrener und geprüfter Mann von 43 Jahren, der, frei von aller Romantik und Schwäche, an sich selbst und

andere die höchsten Anforderungen stellte, ein klarer, praktischer und energischer Kopf, der sein militärisches Organisationstalent auch nach Übernahme der Regierung bei der Bewirtschaftung und Hebung seines Landes bewährte.

Aber in dieser Gestalt erblickt ihn, den Helden von Fehrbellin, nur die Kriegs- und Staatengeschichte, während er in der Phantasie und im Herzen des deutschen Volkes so fortlebt, wie ihn der Genius eines der größten unter den deutschen Dichtern in herrlicher Linienführung und prachtvoller Farbenfülle vor uns ausgemalt hat: als schwärmerischer, von kriegerischem Ehrgeiz und holder Liebesseligkeit erfüllter Jüngling, der sich den Lorbeer im Widerspruch zu dem eisernen Gebot der Pflicht errungen hat und erst durch die schwarzen Fittiche des Todes, die über ihm rauschen, zum höchsten Sieg über sich selbst zum Mann erzogen und für die kostbarsten Gaben des Glücks reif gemacht wird. So steht er stolz aufgerichtet in der Ruhmeshalle unserer nationalen Poesie, und wir grüßen ihn mit Bewunderung und Ehrfurcht vor der tragischen Erscheinung des Dichters, der ihm soviel blühendes Leben geschenkt hat. Aber lange genug hat es gedauert, bis die Bretter, die nach Schillers schönem, aber nicht immer stichhaltigem Wort die Welt bedeuten, diese wundervolle Figur tragen und die Zuschauer in naivem Schaubedürfnis sie verstehen wollten. Gerade in den Kreisen, für die sie bestimmt war, fand sie jahrzehntelang nicht das geringste Verständnis, sondern nur Gleichgültigkeit und kühle Ablehnung, in einzelnen Fällen sogar bissigen Spott. Mehr als zwei Generationen haben diesen Jammer ruhig mit angesehen, bis sich der König unter den Regisseuren, der Herzog Georg von Meiningen, fand und uns das Werk

in seiner ganzen Pracht zeigte und auf der Bühne zu bleibendem Gewinn machte.

Der Dichter, der „Käthchen von Heilbronn“ und die „Hermannsschlacht“ geschrieben hatte, durfte auf fördernde Teilnahme und Beachtung rechnen, als er das Reifste und Echteste von allem, was in seiner Phantasie nach Leben rang, auf den Altar seiner Vaterlandsliebe niederlegte. Als seine erhabene Gönnerin, die Königin Luise, nach dreijähriger Abwesenheit wieder in ihre Residenz zurückkehrte, hatte Kleist zu ihrem Geburtstag am 10. Mai 1810 Verse voll markiger Kraft verfaßt und bald darauf seiner Schwester mitgeteilt, daß ein neues Stück von ihm, das der brandenburgischen Geschichte entnommen sei, auf dem Privattheater des Prinzen von Radziwill gegeben werden und nachher auf dem Nationaltheater zur Aufführung kommen soll. Von jener Aufführung wissen wir nichts, fest steht aber, daß diese Bühne es unterlassen hat, das Werk darzustellen, weil sein poetischer Feingehalt unverstanden blieb und seine patriotische Blutwärme nicht nachgefühlt wurde. Als die Königin im Juli desselben Jahres starb und auch ein Bittgesuch um Verwendung für seine Schöpfung bei der Prinzessin Wilhelm aus dem Hause Homburg wirkungslos verhallte, verlor Kleist den Mut, eine größere dramatische oder novellistische Arbeit zu vollenden. Er hat sein Stück im Freundeskreise vorgelesen, es aber nie auf der Bühne, nicht einmal gedruckt gesehen, da sich gegen dessen lebendige Wirkung alles verschworen hatte. Erst zehn Jahre nach seinem Tode, im Dezember 1821, erschien es zum erstenmal auf dem Hoftheater in Dresden, wohin es Ludwig Tieck durch zwei bemerkenswerte dramaturgische Aufsätze und eine Vorlesung des Werkes warm empfohlen

hatte. Die Aufführung, die in dem Schauspieler Julius einen tüchtigen Regisseur und Darsteller der Titelrolle gefunden hatte, nahm einen in jeder Beziehung glücklichen Verlauf. Aber in Berlin rührte sich noch immer nichts, obwohl sich einsichtsvolle Männer fanden, die den Wert des Stücks mit Wärme anerkannten, und Heinrich Heine in einem Berliner Brief meinte, daß es gleichsam vom Genius der Poesie selbst geschrieben sei und mehr Wert habe als all jene Farcen und Spektakelstücke und Houwaldschen Rühreier, die täglich aufgetischt würden. Schon hatte sich seit sieben Jahren auf dem Gensdarmenmarkt in Berlin das neue von Schinkel erbaute Haus erhoben, wo andere Stücke von Kleist, wie das „Käthchen von Heilbronn", „Der zerbrochene Krug "und sogar die „Familie Schroffenstein", gegeben wurden. Nur mit dem „Prinzen von Homburg" mochte man sich nicht befreunden, weil man es unerhört fand, daß ein Offizier und ein Prinz dazu auf der Bühne Todesfurcht zeige. Nach langen Verhandlungen, Bedenken und Reibereien erfolgte die Aufführung schließlich am 26. Juli 1828, also im Hochsommer, wo die Theaterlust auf dem Nullpunkt angelangt war und es infolgedessen am leichtesten war, ein unbequemes Stück schnell wieder zu beseitigen. Das erreichte man bei drei Wiederholungen um so sicherer, als man die erste Szene mit dem nachtwandelnden Prinzen gestrichen und in den psychologischen Verlauf des Stückes auch sonst mit plumper Hand eingegriffen hatte. In der ermüdenden Temperatur dieser Jahreszeit schlief das Interesse an dem Drama wieder völlig ein, das man bei Hofe und in den konservativ-militärischen Kreisen als lästigen Eindringling betrachtete und mit schönen Worten wieder hinauskomplimentierte.

In Wien war es dem Stück nicht besser ergangen. Am dortigen Burgtheater wurde es am 3. Oktober 1821 zum erstenmal unter dem Titel „Die Schlacht von Fehrbellin" gegeben. Den richtigen Titel hatte die Hofbehörde mit der Begründung verboten, daß es sich um den Namen eines souveränen Fürsten handle und außerdem Fürsten von Homburg in der österreichischen Armee dienten. Bei dem triumphierenden Schlußsatz mußte das Wort Brandenburg wegfallen und der Ruf lauten: „Ins Feld! Zum Sieg!" Den so bezeichnenden Satz aus der zweiten Szene des zweiten Aktes: „Wenn ich ins innre Mark ihr wachsen darf" hatte man folgendermaßen abgeplattet: „Wenn ich eins mit ihr werden darf". Der treffliche Burgschauspieler Costenoble schildert uns in seinen Tagebuchblättern „Aus dem Burgtheater" genau, wie betrübend diese Aufführung verlief. Bei Stellen wie „Dieser Fehltritt blond mit blauen Augen" oder wenn die Fürstin dem für sein Leben zitternden Prinzen entgegnet, daß er sich in sein Schicksal ergeben müsse, erlaubte sich das Publikum laut zu lachen und zu höhnen. Die guten Wiener freuten sich, einen Skandal in Szene gesetzt zu haben, und flüsterten sich beim Nachhausegehen vergnügt zu: „Na! das Stück hob'n amal recht bedient!" „Ich kann mich nicht erinnern," schreibt Costenoble, „jemals über die Unverschämtheit irgendeines Parterres so im Innern empört gewesen zu sein." Die Dichtung, die es bei dieser Gelegenheit auf vier Vorstellungen brachte, wurde erst am 6. Oktober 1860, also nach fast vierzig Jahren, wiederaufgenommen und erreichte in einem Lustrum glücklich noch neun Wiederholungen! Ein tieferer Eindruck blieb ihm auch bei neuer Besetzung im November 1876 versagt.

Wie Alexander von Weilen in seinem großen Prachtwerk über die „Theater Wiens“ mitteilt, schrieb damals Sonnenthal an Förster: „Das Stück wird sich wohl auf keiner Bühne, am wenigsten bei uns in Österreich, einbürgern.“ In so schroffen Widersprüchen bewegt sich unser deutsches Leben, daß man ein Bühnenwerk von klassischer Bedeutung, nur weil es einen eigenartigen und in seiner Weise einzigen Seelenkonflikt mit allen Wurzeln gerade in den Boden versenkt, wohin er seiner ganzen Natur nach hingehört, in Wien nicht aufkommen läßt und darin womöglich den Geist engherzigen preußischen Kasernentums zu spüren glaubt.

Endlich nach langer Zeit schlug für das Stück die Stunde der Erlösung. Es war am 11. Mai 1878, als ich um die Mittagszeit in Berlin über die Linden ging und die Menschen vor dem Gebäude der russischen Botschaft zusammenströmen sah. Ein Mordbube, so hieß es, habe soeben auf das verehrte Haupt des greisen Kaisers Wilhelm I. einen Anschlag verübt, der durch die schützende Hand der Vorsehung zum Glück abgewendet sei. Alles besprach das Unerhörte dieser Tat, über welche zahllose Extrablätter bald nähere Mitteilungen durch die ganze Stadt verbreiteten. Für den Abend war von der Gesellschaft der Meininger Hofbühne im Friedrich Wilhelmstädtischen Theater die erste Aufführung des „Prinzen von Homburg“ angekündigt, dessen fortreißender Schwung bei der glänzenden Inszenierung und Darstellung und der begreiflichen Erregung des Publikums zum erstenmal voll verstanden wurde. Noch bevor der Vorhang zum erstenmal in die Höhe ging, hatte das Orchester auf der Bühne unsere Nationalhymne angestimmt, die von dem vollzählig erschienenen Publikum bewegten Herzens und unter leb-

haften Beifallsbezeugungen stehend angehört wurde. Wir glaubten ein ganz neues, früher niemals beachtetes Werk vor uns zu haben, als die Handlung von der träumerisch-romantischen Einleitung sich immer lebendiger zu patriotischer Schärfe und Leidenschaftlichkeit entwickelte, die Schlachtszene an uns vorüberzog und an die Nachricht vom Tode des Kurfürsten sich die Kunde reihte, daß er lebe und durch Frobens Opfertat gerettet sei. „In Staub mit allen Feinden Brandenburgs!" klang es damals so prächtig und überzeugend wie vielleicht niemals wieder in unsern Seelen nach. Ein junger leidenschaftlicher Schauspieler, den noch niemand kannte, hatte die Rolle des Prinzen übernommen und führte sie mit überraschendem Gelingen aus. Er stand im Erfassen des Träumerischen und im Beherrschen der Redetechnik noch nicht auf der Höhe, aber er hatte eine eigene Art, das natürliche Feuer seiner Seele prasseln zu lassen. Es war Josef Kainz, der bei dieser Gelegenheit als vielversprechender Menschendarsteller die Feuertaufe erhielt, um fünf Jahre später, als Adolph L'Arronge das Deutsche Theater ins Leben rief, an dieselbe Stelle als reifer Künstler zurückzukehren.

In der Rolle des Prinzen hat die moderne Schauspielkunst ein Problem zu lösen, dem sie sich in vollem Umfang nur selten gewachsen zeigt. Statt eines fertigen Charakters, der mit seiner Umgebung in immer größeren Widerspruch gerät und daran in tragischer Beleuchtung zugrunde geht, erblicken wir eine Persönlichkeit, die an die Welt und ihre Gebote glauben lernt und dadurch ebenfalls zur ergreifenden Größe der Gesinnung emporwächst. Der Schauspieler muß, um Kleist ganz gerecht zu werden, zugleich ein schwankender Träumer und ein

gebieterischer Held, ein schwärmerischer Liebhaber und ein scharfer Charakterspieler sein. Er muß aus der jugendlichen Spannung verfeinerter Nerven und Sinne in die Stimmung des Unbewußten tief hinabtauchen und durch ein bewegtes Spiel sich kreuzender Gedanken und Empfindungen doch den Weg zur hellen Überlegenheit des Verstandes finden, dem alles in ihm gehorcht. Er muß in der Traumszene erscheinen, als schwebe er über aller Wirklichkeit und berühre die Erde kaum noch mit den Fußspitzen. Er muß später, wenn seine Schwärmerei für Natalie größer als seine Aufmerksamkeit für den Befehl des Kurfürsten ist, den Humor streifen und doch gleich darauf in der Schlacht selbst wie ein bezaubernder Kriegsgott erscheinen. Er muß im Gefängnis und bei der Kurfürstin im Aufruhr aller Elemente, die in ihm nach Leben ringen, das Äußerste an Fassungslosigkeit und Verzagtheit wagen und später das Höchste an Selbstüberwindung und Charaktergröße darstellen. Er muß endlich, wenn die Handlung zum Schluß sich wieder an die Traumstimmung des Anfangs anlehnt, all diese Einzelheiten organisch zusammenfassen und dem Charakter ebensoviel Liebenswürdigkeit und Anmut wie Kraft und Erhabenheit verleihen können. Selbst in den Worten der Rolle ist etwas Neues und Eigenartiges enthalten, das sich weder mit dem dialektischen Geist Lessings noch mit Goethes sonniger Klarheit oder Schillers unwiderstehlichem Gefühlsschwung vergleichen läßt. Die Sätze schimmern mit ihrer kühnen Bildlichkeit und zugespitzten Bedeutsamkeit in ebensovielen Farben des Ausdrucks wie der psychologische Verlauf der Figur und schweifen mit ihrem sinnschweren Gehalt, bei der die Gegenüberstellung von Haupt- und Beiwort, ja jedes Komma und jeder Gedankenstrich

mitzureden haben, von unsern Klassikern hinüber zu den Seelenproblemen Hebbels und Ibsens.

Immer wieder haben sich unsere Literaturhistoriker und Kritiker mit der Frage beschäftigt, aus welchen Gliedern sich die kunstvoll verkettete Seelenstimmung des Großen Kurfürsten zusammensetzt, ob er anfänglich es wirklich beabsichtigte, das Todesurteil ausführen zu lassen, und wo der Punkt liegt, an dem er sich aus dem unerbittlich strengen Kriegsherrn und Hüter des Gesetzes in den milden, gnadenvoll verzeihenden und humoristisch angehauchten Landesvater der ausklingenden Handlung verwandelt. Als Mensch im Rahmen seines Familienlebens erscheint er nicht weniger groß wie als Sieger auf dem Schlachtfeld. Diese beiden Gefühle, die in einer seltsamen und schwerwiegenden Situation hart zusammenstoßen, werden allmählich in einer Weise miteinander ausgeglichen und verschmolzen, die den Dichter wie den Dramatiker auf der Höhe seiner Kunst zeigt. Indem Kleist das, was in der Brust des Kurfürsten vorgeht, zwar nicht völlig versteckt, wohl aber mit leicht bewegten Schleiern umhüllt, versetzt er das Publikum mit den feinsten poetischen Mitteln in eine Spannung, wie sie nur ein geborenes Theatergenie ausüben kann. Er rüttelt die Zuschauer, die nur zu leicht im bequemen Genießen und Schauen erschlaffen und in diesem Fall etwas durchaus Originelles zu kosten bekommen, mit unsichtbaren Händen derartig auf, daß sie mitfühlen und mitdenken müssen, ohne von groben Wirkungen überrascht zu werden. Er bringt sie auf diese Weise dahin, daß von den Hunderten, die auf ihren Parkettplätzen sitzen, jeder einzelne sich der Täuschung hingibt, er stehe unter den auftretenden Personen mitten auf der Bühne und sie alle bilden um

ihn einen fest geschlossenen Kreis, der sich immer mehr verenge.

Wer mit frischen Sinnen unbefangen im Theater weilt, alle gedruckten Erklärungen vergessen hat und nur aufmerksam zusieht und zuhört, wird in dem ganzen Drama überhaupt gar nichts Rätselhaftes finden. Der Große Kurfürst fühlt sich zum Prinzen von Homburg wie zu einem Freunde und Liebling mit unmittelbarer Herzenswärme hingezogen. Von der Höhe seiner abgeklärten und innerlich beruhigten Männlichkeit sieht der Herrscher in ihm das Bild der frischen, tatkräftigen, von allen Zweifeln noch unberührten Jugend, die zu hohen Zielen ins Leben stürmt. Der Kurfürst denkt vielleicht mit wehmütigem Lächeln daran, wie er es beim ersten Erwachen starker und sanfter Gefühle selbst getrieben hat, und versteht dies feurige Draufgängertum recht wohl, das den Boden für alles Große und Schöne beackert. Aber er erkennt auch das Unreife, Überhitzige und Gefahrdrohende eines solchen Temperaments, das sich auf dem Schlachtfeld schon zweimal überschlagen hat und noch immer nicht zur Ruhe gekommen ist. Nun soll es durch einen kräftigen und heftigen Ruck gezügelt und an eine vorschriftsmäßige Gangart gewöhnt werden. So beschließt der Kurfürst, den Jüngling in eine bitterernste Schule zu nehmen, aus der er entweder — was Gott verhüte! — nach mißglückter Prüfung als untauglich befunden werden oder hoffentlich mit dem höchsten Preis gekrönt hervorgehen soll.

Der Herrscher lockt den Prinzen, der, von der Schwüle der Sommernacht betäubt und von den unerfüllten Gedanken an Ruhm und Liebe fieberhaft erregt, sich im Zustand des Nachtwandelns befindet, durch das Kranz-

spiel mit Natalie in die bedenkliche Situation der seelischen Überreizung nur noch tiefer hinein. Dann setzt er, um bei der Bewertung des Prinzen endlich ein Mal zu einem Resultat zu kommen, alles auf eine Karte, indem er trotz alledem die Reiterei unter sein Kommando stellt in der Erwartung, daß er sein unruhiges Blut beherrschen gelernt habe. Der Prinz handelt aber bei Fehrbellin zum drittenmal gegen die Ordre und greift, obwohl von seiner Umgebung ernstlich gewarnt, wieder zu früh an, diesmal allerdings, um den Sieg an seine Fahnen zu heften. Nach der Trauerfeier für den Marschall Froben fragt der Kurfürst im strengsten Ton, wer die Reiterei bei Fehrbellin geführt habe, und erfährt, daß es der Prinz von Homburg gewesen sei. Im aufflammenden Zorn darüber, daß sein ausdrücklicher Befehl aufs neue verletzt wurde, läßt der Herrscher ihm den Degen abnehmen und ihn als Gefangenen abführen. So wie die verurteilenden Worte lauten, knapp und klar und kalt, drücken sie keine persönliche Entschließung des Herrschers, sondern lediglich den unzweideutigen Willen des Gesetzes aus, das für alle gilt, die Armee wie mit eisernen Klammern zusammenhält und jeden zerschmettert, der sich gegen diesen notwendigen und wohltätigen Zwang auflehnt. Die Situation verliert aber dadurch ihre sachliche und ordnungsmäßige Ruhe, daß der Prinz innerlich auch jetzt noch rebelliert und in Gegenwart der Offiziere kecke, ironische und bissige Worte über den Kurfürsten fallen läßt, die diesen in der Absicht, dem Jugendübermut den Nacken zu beugen, nur noch mehr bestärken. Das Gesetz, das in diesem Fall angerufen wird, verkündet die Todesstrafe für den Schuldigen. Die Vorbereitung für ihre Vollstreckung wie das Ausschaufeln

des Grabes stehn damit in natürlichem Zusammenhang und ergeben sich daraus von selbst.

So steht die Situation in ihrem grausigen Ernst vor uns, und der Kurfürst beobachtet ruhig und wartet ab, ob sie auf den Verurteilten ähnlich einer Medizin, die der Arzt dem Kranken verabreicht, eine heilsame Heilung zur Folge hat. Wird er begreifen lernen, daß über seinem Haupt ebenso die Strenge des Gesetzes schwebt wie über dem Geringsten seines Volkes? Wird der Gedanke an den Tod den Prinzen, der ihm so oft ins Auge gesehen hat, bei ernster, ruhiger Einkehr in sich selbst endlich zum Manne schmieden? Das ist die Frage, auf deren Beantwortung alles ankommt und vor der auch die Spannung, ob die Strafe wirklich vollzogen werde, zurücktreten muß. Niemand hat über die psychologische Verästelung des Dramas tiefer, klarer und überzeugender gesprochen als Friedrich Hebbel in seinen „Charakteristiken“. Schon im Jahre 1849, als das Werk nur zerstückelt und entstellt vorübergehend auf einzelnen Bühnen erschien, aber vom Publikum nirgends voll verstanden wurde, hat der Dichter seine starke Stimme dafür eingesetzt. Mit feinstem Empfinden führt er den Nachweis, daß die Traumszene zum Beginn mit dem Kranzwinden und dem erhaschten Handschuh der Prinzessin Natalie, sowie der Schluß, der zu diesem nachtwandlerischen Anfang wieder zurückkehrt, nur zierliche Arabesken und Wucherpflanzen der Romantik bilden, während das Wesentliche des Stückes auf vollkommen soliden Stützen aufgebaut ist. Der Prinz vermag es in der Einsamkeit des Gefängnisses nicht zu fassen, was eigentlich mit ihm vorgegangen ist, da er in dem Augenblick, als sich die zum Glück falsche Nachricht vom Tode des Kurfürsten

verbreitete, wie ein Löwe gekämpft und der Prinzessin Natalie, die ihm als verlassene Waise erschien, seinen Schutz versprochen und seine Liebe gestanden habe. Er fühlt sich ganz sicher und erwartet seine Freilassung, bis sein Freund, Graf Hohenzollern, ihm sagt, daß sein Todesurteil im Kabinett zur Unterschrift vorliege. Es folgt jene viel angefochtene Szene, wenn der Prinz bei Fackelschein sein geöffnetes Grab erblickt, die Kurfürstin mit kläglichen Worten um seine Begnadigung bittet und sogar in Gegenwart der Geliebten auf deren Hand verzichtet. Hebbel erinnert aber mit richtigem Gefühl daran, daß diese Szene durchaus am Platze sei und beweisen soll, wie weit der Prinz vom Ideal eines Mannes noch entfernt ist, und wie notwendig es war, ihn aus dem Rausch des Lebens, das er bis jetzt geführt hat, wenn auch noch so grausam, zu erwecken.

Der Kurfürst erfährt aus dem Munde Nataliens, daß der Prinz jede Fassung verloren habe und sich wie ein Verzweifelnder gebärde. Er ist also doch nicht aus dem edlen Stoff gebildet, den der Herrscher in ihm bei der erwarteten sittlichen Erhebung strahlend ausschleifen wollte. An dieser Stelle muß der Darsteller des Kurfürsten durch Ton, Miene und Gebärde das Gefühl der Enttäuschung darüber zum Ausdruck bringen, daß er seinen Liebling zu hoch eingeschätzt habe, daß er im Grunde doch kein Adelsmensch sei und zu ihm nicht tauge. Der Herrscher, dessen Persönlichkeit unnahbar, dessen Wille unerschütterlich ist, tritt immer mehr zurück vor dem väterlichen Freunde, der einen jungen, wie einen Sohn geliebten Menschen trotz aller Schwächen nicht ohne weiteres von sich stoßen kann. Gibt es wirklich kein anderes Mittel, die Erziehung zum Mann bei ihm zu voll-

enden? Halt! Hat der Schrecken des nahen Todes ihn nur niedergedrückt und nicht erhoben, so übt vielleicht die Art der Gnade, die ihm zuteil werden soll, einen heilsamen und erlösenden Einfluß auf ihn aus. Der Prinz mag selbst entscheiden, ob er schuldig sei, und frei ausgehen, wenn er erklären kann, daß der Spruch des Kurfürsten ungerecht sei. Und dies klug ersonnene und richtig angewandte Mittel bringt den Heilungsprozeß so vollkommen zustande, daß der Prinz plötzlich als Mann und Charakter vor uns steht, das erwachte Ehrgefühl wie eine Rakete aus der Dumpfheit seines bisherigen Seelenzustandes leuchtend aufsteigt und selbst die Geliebte, die doch für sein Leben ängstlich gezittert hat, dem anscheinend zum Tode Geweihten den Kuß reinster Hingebung auf die Lippen drückt.

Nun hat der Kurfürst das Spiel gewonnen und seinen Freund auf die Höhe seiner eigenen Lebensanschauung als Soldat und Mensch erhoben. Während sich die Situation beim Einmarsch des Regiments und dem Bittgesuch der Offiziere noch einmal zu verdüstern scheint, schleicht sich bereits leicht trippelnd der Humor in die Handlung ein und bringt die harmonische Lösung aller Widersprüche bis zu dem phantastischen Spiel der Schlußszene, wo der Held, der dem Tod würdevoll entgegenschreiten will, nun erst zum wirklichen Leben erwacht. Man sieht, es steht zunächst gar nicht in Frage, ob der Kurfürst das Todesurteil vollziehen lassen wolle oder nicht.

Die Ideen von Gesetz und Gnade erschöpfen in keiner Weise den eigentlichen Inhalt des Stückes, sondern dienen nur dazu, den seelischen Organismus eines Menschen, der seiner Umgebung teuer ist, aber mit seiner

Unreife ernste Gefahren heraufbeschwört, zu durchleuchten, ähnlich, wie man es jetzt bei Kranken mit Röntgenstrahlen unternimmt, um den Sitz des Übels festzustellen und die Heilung zu ermöglichen. Mit den Worten, durch die er das Gesetz anerkennt, obwohl es sein Leben auslöschen will, spricht er sich selbst von aller Schuld frei und macht sich in ungleich höherem Sinne als früher wieder zum Freund und Mitstreiter des Kurfürsten. In diesem Stück wird der Monarch nicht im Zustand menschlicher Überhebung, sondern als erster Diener des Staates, als Ideal brandenburgischer Zucht dargestellt, nicht von gewöhnlichen Strebern umschmeichelt, sondern als führende Macht von Männern anerkannt, die jeden Augenblick bereit sind, Gut und Blut für die Größe des Vaterlandes zu opfern.

Man kann sterben und dadurch unsterblich werden. Man kann leben und für die Welt längst tot sein. Aber zu leben und mit Kopf und Herzen dem Wohl des ganzen Volkes zu dienen, an das man sich durch Pflicht und Gesetz gebunden fühlt, und mit einem geliebten Weibe vereinigt zu sein, das von gleichem Adel der Seele erfüllt ist — das macht den Vollgehalt des menschlichen Daseins aus. Herrlich sagt Hebbel, daß der Prinz von Homburg eine ganz neue Gestalt der Tragödie bilde, welche die tiefsten tragischen Schauer und die leisen Entzückungen einer selbst in der dunkelsten Nacht nicht ganz verlöschenden Hoffnung auf wunderbare Weise ineinander mische, so daß wir an einen lachenden Maimorgen erinnert werden, über dem sich mit furchtbaren Schlägen das erste Gewitter entladet. So wirkte das Stück auch am 1. April 1885 im Deutschen Theater mit Kainz, als wir den siebzigsten Geburtstag des Kanzlers feierten, der uns

das Deutsche Reich geschmiedet hat. „Wäre Kleist noch unter uns,“ schrieb Tieck in der Einleitung zu den Werken des Dichters, „und wollte zu einer Feier, von der man doch wünschen muß, daß sie würdig geschieht, ein eigenes Schauspiel dichten, er könnte es nicht glücklicher ersinnen.“ Was Hebbel vom „Zerbrochenen Krug“ sagt, daß es zu Werken gehört, denen gegenüber nur das Publikum durchfallen könne, trifft ebenso beim „Prinzen von Homburg“ zu.

Die eindringliche und warm belebte Aufführung des Dramas, mit der sich das Deutsche Theater in Berlin im September 1907 hervortat, lieferte den Beweis, daß diese Dichtung sich auch ohne festliche Einrahmung und prunkvolle Ausstattung mit einfachen Mitteln gerade so erfolgreich wie irgendeines der stärksten unter den Bühnenwerken unserer Klassiker spielen läßt. Der Schlendrian, der durch ungenügend gebildete Regisseure und nur mechanisch gedrillte Schauspieler als giftiges Unkraut großgezogen wurde, hat das Stück zu seinem langen Leidensweg auf dem Theater verurteilt. Der Überdruß an seichter Modeware und das ernste Streben von Bühnenleitern und Menschendarstellern, die sich der Würde und Bedeutung ihrer Aufgaben bewußt sind, müssen es als Stolz unserer nationalen Theater überall hell aufleuchten lassen und zu dessen unvergänglichem Besitz machen.

Garrick und Schröder

Ein dramaturgischer Vergleich

Es liegt im Wesen der Schauspielkunst, daß die Erinnerung an namhafte Bühnendarsteller schon nach kurzer Zeit zu verblassen beginnt und ihr Bild nur in seltenen Fällen von der einen Generation, die unter der unmittelbaren Wirkung ihrer Leistungen stand, sich auf die folgende überträgt. Wir besitzen kein Mittel, den Eindruck des gesprochenen Worts, das alle Register menschlicher Empfindung beherrscht, in Verbindung mit dem mimischen Ausdruck und der Gebärdensprache so festzuhalten, daß der schnell verrauschende Bühnenvorgang sich in einen dauernden künstlerischen Genuß umwandelt. Selbst die lebhafteste Phantasie, die sich auf Schilderungen glaubwürdiger Zeitgenossen stützt, kann nur einen schwachen Ersatz für den Zauber der persönlichen Anschauung und Mitempfindung schaffen, den die Bühnendarstellung hervorbringt. Was davon übrig bleibt, sind in den meisten Fällen Nachwirkungen wie von unbestimmt auftauchenden und wieder verschwindenden Schatten, von Akkorden und Melodien, die aus weiter Ferne herübertönen und verhallen.

Um so mehr dürfen wir uns des Zufalls freuen, der gerade die beiden größten unter den Menschendarstellern

germanischer Abstammung, Garrick und Schröder, uns so vertraut gemacht hat, daß wir noch heute die Wirkung ihrer Kunst nachfühlen und genau nachweisen können, weshalb sie darin zwei nicht wieder erreichte Höhepunkte bildeten. Nach Raum und Zeit waren diese beiden Künstler weit voneinander getrennt, denn als der Engländer als Shakespearedarsteller anfangs der vierziger Jahre des achtzehnten Jahrhunderts seine ersten großen Erfolge errang, war der Deutsche noch nicht geboren, und als jener 1776 zu spielen aufhörte, feierte dieser als Hamlet zum ersten Male einen seiner schönsten Triumphe. Aber ein unsichtbares geistiges Band hat beide trotzdem für die Geschichte ihrer Kunst in einen nahen Zusammenhang gebracht und ihnen ähnliche künstlerische Ziele gesteckt, so daß die Lebensaufgabe Garricks nach seinem Tode wie auf einen Wink der Vorsehung auf Schröder übertragen und von diesem mit derselben vorbildlichen Kraft und Bedeutung zur Vollendung gebracht wurde.

Eine Fülle übereinstimmender Zeugnisse liegt dafür vor, daß Beide an Stärke und Vielseitigkeit ihrer Begabung als Schauspieler, in der Kunst der Selbstentäußerung und Wandlungsfähigkeit, in der Veranlagung, sich den verschiedenartigsten Charakteren bis zur vollkommenen Täuschung anzupassen, alle ihre Zeitgenossen überragt haben. Aber nicht nur wie sie spielten, sondern auch was sie darstellten, machte sie zu allgemein anerkannten Führern auf der Bühne. Daß der eine den größten dramatischen Dichter aller Zeiten, William Shakespeare, zu neuer Bedeutung erhob, der andere ihm das Theater überhaupt erst eroberte, daß beide ihre Zuschauer im Tragischen wie im Humoristischen mit starken Charakteren

und Empfindungen vertraut machten, bleibt ihr vornehmstes Verdienst. Indem sie dies Ziel erreichten und mehr oder weniger verschlossene Schätze der Dichtkunst für jedermann öffneten, wurden sie zu einer geistigen Macht und gaben ihrer Kunst eine schöpferische Bedeutung, die bis zur Gegenwart unmittelbar fortwirkt. Sie wurden auf diese Weise die besten Erzieher zum Verständnis der Shakespeareschen Geisteswelt, und wir alle sind, ohne es zu wissen, mittelbar Schüler dieser Meister.

Garrick und Schröder haben aber nicht nur für sich allein gekämpft, sondern als Bühnenfeldherren wohlgeübte Truppen um sich vereinigt, die sie mit ihrem Geist erfüllten. Sie beherrschten den schwer zu handhabenden Organismus einer Theaterdirektion, bei der jeder folgende Tag die Frucht des vergangenen verzehrt, mit ebensoviel Geduld wie Geschick, und schufen dadurch Musteranstalten, die von nachhaltiger Bedeutung für das künstlerische Leben ihrer Nation wurden. Wie sie zum leuchtendsten Gestirn am Himmel der dramatischen Poesie begeistert emporblickten, waren sie nach Maßgabe ihrer Kräfte selbst als dramatische Schriftsteller tätig und behaupteten sich als solche lange auf dem Spielplan der Bühnen. Indem sie in der Schauspielkunst nicht nur eine gefällige Zerstreuung für Auge und Ohr, sondern eine starke Triebfeder für literarische Wirkungen sahen, erhöhten sie die Bedeutung ihres Berufs in ungeahnter Weise. Die Bühne blieb allerdings eine Dienerin der Poesie, aber eine solche, die hinter ihrer Herrin nicht gleichgültig einherschritt, sondern ihr mit dem Licht in der Hand voranging und den Weg zu den Köpfen und Herzen der Menschen zeigte.

Beide Männer hatten sich mit der Bildung ihrer Zeit erfüllt und waren stolz auf die gesellschaftliche

Stellung, die sie sich im Verkehr mit den ersten Persönlichkeiten ihres Volkes errungen hatten. Von Hause aus starke leidenschaftliche Naturen mit eigenem Willen, denen nichts von Philistertum oder Bureaukratie anhaftete, wußten sie doch nicht nur auf der Bühne, sondern auch in ihrem Privatleben Zucht und Ordnung zu halten und ein hohes Ansehen zu erringen. Sie kannten den Wert der Stunde, den Segen der Arbeit, das Glück des Heims, in dem eine tüchtige Hausfrau liebevoll waltet.

* * *

Garrick, der am 16. Februar 1716 in dem freundlichen Hereford geboren war, entstammte väterlicherseits französischem, und mütterlicherseits irischem Blute. Die Familie schrieb sich ursprünglich „Garrigue", was soviel wie „Wiese" oder „Weideplatz" bedeutet und an die grünen Abhänge an der Küste des Atlantischen Ozeans erinnert. Als junger Mensch kam Garrick nach Lissabon, um in die Weinhandlung eines wohlhabenden Onkels zu treten, also im Dienst der edlen Bacchusgabe damit anzufangen, womit alt gewordene Schauspieler nicht selten aufhören.

Es paßt durchaus zu dem Bilde, das bei der Betrachtung des Lebens und Wirkens Garricks in uns entsteht, wenn wir uns ihn in einem kühlen Kellerraum, wo das Blut der Reben einen leicht betäubenden Dunst ausströmt, mit einem Glase voll funkelnden Weins in der Hand zwischen mächtigen Fässern denken, während er wohlgefällig und bedächtig die edlen Tropfen auf der Zunge tanzen läßt und dabei ein kluges Wort spricht oder ein fröhliches Lied anstimmt. Etwas Feines und

Duftiges, Blumiges und Schmackhaftes, das mit geistiger Überlegenheit und vornehmer Lebensführung im Zusammenhang steht, entspricht seiner ganzen Persönlichkeit. Das Temperament der Bühne hatte sich übrigens schon bei dem elfjährigen Knaben gezeigt, der eines Tages eine ganze Gesellschaft von muntern Kindern zusammentrommelte, um mit ihnen eine regelrechte Theateraufführung zu veranstalten, wobei er sich schon als erster Schauspieler und Direktor fühlte. Die Weltstadt London trug mit ihren 700000 Einwohnern später das Ihrige dazu bei, ihn innerlich und äußerlich zum Manne zu schmieden, ihn an den Ernst der Arbeit zu gewöhnen und seinen Charakter zu stählen.

Durch Lichtenberg, den berühmten Göttinger Physiker und Erklärer der Hogarthschen Kupferstiche, sind wir über die äußeren Mittel genau unterrichtet, die Garrick von der Natur für die Ausübung seiner Kunst erhalten hatte. Er war eher klein als groß zu nennen, von nicht auffallender und doch kräftiger Figur, leicht und harmonisch in allen Bewegungen, von unfehlbar sicherer Beherrschung alles dessen, was den schauspielerischen Ausdruck hervorbringt. Sein Antlitz vermochte jede Regung der Seele in Freude und Schmerz unmittelbar in Anschauung umzusetzen. Lichtenberg rühmt es an ihm ferner, wie sich der starke Schenkel zu dem richtig geformten Bein verdünnte und dieses zu dem nettesten Fuß überging, den man sich denken konnte, wie sich in gleicher Weise der kräftige Arm zu der kleinen Hand fortsetzte. Der scharfsinnige Beobachter faßt sein Urteil über den Künstler dahin zusammen, daß er sagt, Garrick gehe und bewege sich unter den übrigen Schauspielern wie der Mensch unter Marionetten. Damit sollte offenbar behauptet

werden, daß er auf der Bühne feinere und einfachere Mittel als die übrigen angewendet und trotzdem tiefere und echtere Wirkungen als sie ausgeübt, daß er das Steife und Bombastige der Bewegungen durchaus überwunden und eine bis dahin unbekannte Natürlichkeit zur Geltung und Anerkennung gebracht habe.

Dasselbe Verdienst durfte er hinsichtlich seiner Sprechweise für sich in Anspruch nehmen. An großen Talenten hat es der englischen Bühne auch vor ihm nicht gefehlt. Aber sie waren alle mehr oder weniger angekränkelt von den Wirkungen des falschen französischen Tragödienpathos, von dem sich Paris bis auf den heutigen Tag noch nicht befreit hat, das nur selten von ursprünglichen Talenten und Temperamenten, einem Talma, einer Rachel oder Sarah Bernhardt, durchbrochen wird und uns im Hause Molières oft genug zur Verzweiflung bringt. Ähnlich stand es damals um die Bühnen Londons. Der mundvolle, gewaltsam herausgestoßene, tremolierende Brustton war überall an der Tagesordnung. Die künstlich und gleichmäßig schaukelnde Rhythmik des Verses, das Emporschrauben des Vortrages zu Klangwirkungen, die dem Gesang nahekommen, das Dehnen und Vibrieren des Tones beim Ausklingen der Sätze mit Pausen, wo der Sinn einen ungezwungenen Übergang verlangt, hatten sich in ein starres Gesetz verwandelt, gegen das niemand verstoßen durfte.

Garrick besaß den Mut, mit dieser Schule zu brechen und seinem Vortrag eine Reihe neuer Lichter aufzusetzen, die er der Beobachtung des wirklichen Lebens entnahm. Er suchte für sein persönliches Empfinden auch einen persönlichen Ton anzuschlagen, den Rhythmus durch die Akzentuierung des Sinns, der in den Worten liegt, zu

überwinden und Licht und Schatten auf diese Weise ganz anders zu verteilen, als es seine Vorgänger vermochten. Er verfiel dabei aber nicht in jene platte und falsche Natürlichkeit, die jede große Leidenschaft zerbröckelt und zerfasert und sich von der Wahrheit der Kunst ebensoweit entfernt wie jener Bombast und Schwulst der Rede, sondern bewegte sich auf einer charakteristischen Mittellinie, auf der ihm die Zuhörer mit ihrer Empfindung sofort folgten. Er schuf ihnen mit einem Wort eine neue Illusion, an die sie glaubten, und zerstörte die brüchig gewordene alte. Er wußte genau, wie viel Zugeständnisse der Schauspieler der Optik und Akustik der Bühne zu machen habe, und daß man sich im Rahmen der Kulissen niemals so bewegen und sprechen dürfe wie im Leben selbst. Aber zwischen diesen beiden Welten, dem schönen Schein und der Wirklichkeit, schlug er eine bequeme, leicht und anmutig gebaute Brücke, so daß man nicht mehr unterscheiden konnte, wo die eine aufhörte und die andere begann. Die Bühnentäuschung, die er hervorrief, erschien als Wahrheit des Lebens, ohne sie deshalb auch wirklich zu enthalten.

Aus diesem Geist und dieser Empfindung bemächtigte sich Garrick der großen Charakterrollen Shakespeares, die aus seinen Händen als ebenso viele neue Offenbarungen der dramatischen Kunst hervorgingen. Nach einem Probegastspiel, das er unter angenommenem Namen in Ipswich ausführte, trat er im Oktober 1741 zum erstenmal in London auf. Die großen Theater wie Drury Lane und Covent Garden blieben ihm verschlossen. Er mußte froh sein, in dem kleinen Hause zu Goodmans Field in Ayliffe Street spielen zu dürfen, das den Charakter einer Konzerthalle trug. Auf dem Theater-

zettel war er bei der Aufführung von „Richard III.“ als Darsteller der Titelrolle ohne Nennung seines Namens als ein „Herr, der niemals auf einer Bühne aufgetreten war“, angeführt. Seine beiden ersten Biographen Davies und Murphy, zwei Schauspieler, die später seiner eigenen Direktion angehörten, erzählen ausführlich, daß Garrick aus der in grellen Farben hingeklexten Karikatur des königlichen Verbrechers, wie Gloster damals auf der Bühne immer erschien, eine menschlich faßbare, ergreifende und erschütternde Charakterfigur gemacht und gerade deshalb in ihr einen Dämon entzündet habe, der alles mit sich fortriß.

Der berühmte englische Maler und Zeichner Hogarth hat Garrick als Richard III. dargestellt, wie dieser am Morgen vor dem Entscheidungskampf aus seinem entsetzlichen Traum erwacht, das Schlachtgewühl um sich zu vernehmen glaubt und mit dem Schreckensruf: „Ein anderes Pferd, verbindet meine Wunde!“ nach dem Schwert greift. Das Publikum erwartete einen im besten Fall begabten Anfänger zu sehen, dem es Nachsicht schuldig war, und fand zu seiner nicht geringen Überraschung einen fertigen Meister, der sich mit dieser Leistung sofort über die anerkannten Größen der Bühne erhob und die Begriffe vom Wesen der darstellenden Kunst von Grund aus veränderte. Fachgenossen, Künstler und Gelehrte, Kenner und Liebhaber waren in der Bewunderung dieser außerordentlichen Leistung einig, und sogar die Tagesblätter, in denen es damals noch keine Besprechung von Bühnenaufführungen gab, nahmen von dieser Leistung des jungen Schauspielers mit warmer Anerkennung Notiz.

Nachdem Garrick als Hamlets Geist die Tiefe seiner

Empfindung und die Kraft seiner Rede gezeigt hatte, brachte er im März 1742 die Rolle des Lear zur Darstellung. Über diese Leistung liegen noch mehr Zeugnisse einwandfreier Persönlichkeiten als über den Richard III. vor, und alle Äußerungen stimmen darin überein, daß der Künster die ganze Stufenleiter vom selbstherrlichen König, der dem Throne entsagt, zum Vater, der durch den Undank seiner Kinder zur Verzweiflung gebracht wird, und von diesem zu den wilden Phantasien des Wahnsinns in einer Weise beherrscht habe, für die kein Wort gesteigerten Lobes zu hoch gegriffen erschien. Die psychologischen Falten und Einschläge dieser Charakterentwicklung waren vor den Zuschauern so klar und einleuchtend auseinander gehalten, daß sich jedermann sagen mußte, nur so und nicht anders dürfe diese Rolle gespielt werden. Schriftliche Mitteilungen, die unter dem unmittelbaren Eindruck des Geschauten abgefaßt waren, Erinnerungen von Leuten, die später auf diese Leistung immer wieder zurückkamen, Anekdoten, die zwischen den Kulissen entstanden und sich seitdem erhalten haben, Urteile von Schauspielern und Schauspielerinnen, die auf die Ruhmeslaufbahn des jungen Künstlers nicht ohne Neid und Befangenheit blickten, schildern seinen Lear von Szene zu Szene mit einer Genauigkeit, daß jeder Bühnendarsteller noch heute viel davon lernen kann. Bei der Vergleichung all dieser verschiedenartigen Zeugnisse wächst die Figur des Königs Lear in der Darstellung des Künstlers, wie sie von zeitgenössischen Bewunderern gesehen war, voll und mächtig zu Leben und Anschauung empor.

Das Erstaunlichste an diesen Leistungen war vielleicht, daß sie Garrick bereits mit fünf- und sechsund-

zwanzig Jahren gelangen, während sie andern Künstlern erst im reifen Alter, gewissermaßen als Krönung ihres Schaffens, zufallen. Aber dieser merkwürdige Mann schien in der Sonne des Shakespeareschen Genius wie ein Eukalyptus zu wachsen und sich erst da zu seiner vollen Größe zu entfalten, wo anderen der Atem ausging. Dabei schuf er nicht eigentlich leicht, sondern brauchte immer erst eine Anzahl Wiederholungen, bis er in den Charakter nach den Ansprüchen, die er an die Rolle stellte, völlig hineinwuchs. Er hörte gern auf Winke von Freunden, die vom Wesen der Kunst etwas verstanden und paßte ihre Ratschläge seiner Individualität an. Die Rolle des Hamlet, die er zuerst im Sommer 1742 in Dublin probiert hatte, führte er im Herbst in London vor. Sie blieb zeitlebens eine seiner Glanzleistungen, wozu die Beliebtheit des Dramas auch ihr Teil beigetragen haben mag. Lichtenberg schildert ihn in seinen Briefen an Boye ausführlich bei der Begegnung mit dem Geist, in der Art, wie er die Monologe, vor allem „Sein oder Nichtsein", sprach, und findet nicht Worte genug, den unauslöschlich tiefen Eindruck, den er dabei empfangen hat, dem Freunde mitzuteilen. John Fielding, hat die Erinnerung an diese Leistung zu einer humoristischen Episode seines berühmten Romans „Tom Jones" verarbeitet, worin der ehemalige Schulmeister Partridge — der Name bedeutet Rebhuhn — der in London noch niemals ein Theater gesehen hat, sich beim Anblick des Geistes und vor allem Garricks als Hamlet vor Erstaunen, Aufregung und Schreck nicht zu lassen weiß und die Aufführung mit seinen naiv komischen Bemerkungen unterbricht. Dann folgte im Januar 1744 der „Macbeth", der manchem Be-

urteiler anfänglich zu weich erscheinen wollte, während Garrick später gerade die schwierigsten Teile dieser Rolle, die Selbstgespräche, unnachahmlich beherrschte.

* *
*

Fast genau um diese Zeit fand sich auf deutschem Boden ein miteinander längst zerfallenes Ehepaar vorübergehend wieder zusammen, ohne zu ahnen, daß die schnell auflodernde und erlöschende Leidenschaft dieses Bundes unserm größten Schauspieler das Leben schenken sollte.

Friedrich Ludwig Schröder war am 2. November 1744 in Schwerin geboren und schon als Kind in die Wirrnisse des fahrenden Komödiantenlebens hineingezogen worden. Seine Mutter war ihrem Mann, der sich in seiner Stellung als Organist an der Georgenkirche in Berlin durch seinen Leichtsinn unmöglich gemacht hatte, davongegangen, um sich beim Theater ihr Brot zu suchen. Nachdem sie mit ihrer ersten Direktion gescheitert war, reiste sie mit dem Schauspieler Ackermann nach Rußland. In Petersburg erschien ihr liebes Fritzchen bereits mit drei Jahren in einem Prolog auf der Bühne und äußerte in der Rolle der Unschuld seine ersten Worte auf dem Theater, die lauteten: „O nein, ich sprech' dich frei!" Bald darauf verheiratete sich seine Mutter mit Ackermann, der seine Schauspielerfahrten bis nach Moskau ausdehnte und im Herbst 1753 nach Königsberg zurückkehrte, um dort eine Direktion zu übernehmen. Im folgenden Jahr zog die Gesellschaft nach Warschau, wo der Knabe aus Verzweiflung über die harte Behandlung, die ihm zu Hause zuteil wurde, sich von den Jesuiten einfangen ließ

und nur mit Mühe ihren Armen wieder entrissen werden konnte.

Schröder sollte nun zum Schauspieler und Tänzer ausgebildet werden und erregte durch seine Geschicklichkeit schon damals die Aufmerksamkeit der Theaterfreunde. Aber Ackermann war mit seinem unberechenbaren Jähzorn und der brutalen Art, in welcher er sein Züchtigungsrecht ausübte, ein schlechter Erzieher seines Stiefkindes, so daß der ursprünglich gut veranlagte Junge sich immer mehr in einen verbitterten und störrischen Trotzkopf und Lügner zu verwandeln drohte. Während die Eltern im Sommer 1756 nach Danzig zogen, blieb er in Königsberg zurück, um seine weitere Erziehung im dortigen Kollegium Fridericianum zu erhalten. Aber der pietistische Geist, der in dieser Schule herrschte und die Schüler geradezu als Gefangene betrachtete, hatte für die Gemütsverfassung des Knaben die übelsten Folgen. Als er seinen Lehrer einmal nach dem Wesen der Dreieinigkeit fragte, wurde ihm die gewünschte Belehrung zunächst mit der Peitsche eingebläut und dann mit den Worten gegeben: „Du Esel! Besteht nicht ein Ei aus drei Teilen, Dotter, Weiß und Schale und ist gleichviel ein Ei?“ Die Streiche, die der Junge verübte, und das Ausbleiben der Pensionsgelder der Eltern hatten alsbald seinen Austritt aus der Anstalt zur Folge. Damit begann für den armen Knaben eine trostlose Zeit. Er hauste zunächst bei einer armen Schusterfamilie im Königsberger Theater, das Ackermann während des Siebenjährigen Krieges aus Angst vor den Russen verlassen hatte und irrte in dem leeren Hause mit seinen Phantasien von Kunst und Künstlertum planlos umher. Er schaffte sich einen kümmerlichen Unterhalt, indem er den Saal mit seinen Kulissen und Garderoben an durch-

reisende Schauspieler vermietete und schien, als er einen Seiltänzer mit äußerlich bestechenden Manieren und seine junge hübsche Frau kennen lernte, nicht übel Lust zu empfinden, ihrem Beispiel zu folgen und unter die Akrobaten zu gehen.

Da erinnerte sich endlich Ackermann, der lange nichts von sich hatte hören lassen und mit seiner Gesellschaft nach der Schweiz gezogen war, seines Stiefsohnes und befahl, ihn nach Lübeck zu schicken, damit er dort in das Tuchgeschäft seines Bruders eintreten möge. Auf der Reise dorthin strandete im Frühling 1759 das Schiff in der Nähe von Bornholm. Schröder, der Halbwüchsige, mußte durch den schäumenden Gischt der Wellen an einem Strick ans Land gezogen werden, wo er völlig mittellos beinahe vor Hunger umgekommen wäre, weil die Mitreisenden ihn im Stich gelassen hatten. Was ihm Rettung brachte, waren nur seine ungemeine körperliche Beweglichkeit und Geschicklichkeit, die er von Kindheit an ausgebildet hatte. Den Akrobaten in Königsberg hatte er einige Kunststücke, wie Messer zu verschlucken und Eier tanzen zu lassen, abgesehen. Die Fischer von Bornholm setzte er zunächst damit in Erstaunen, daß er ein Ruder balanzierte und diesem Kunststück noch ein paar andere folgen ließ, wofür ihm Lohn und Kost gewährt wurden, bis er die Fahrt nach Lübeck weiter fortsetzen konnte. Er blieb dort aber nicht lange, sondern reiste unter abenteuerlichen und gefährlichen Erlebnissen durch ganz Deutschland nach der Schweiz, um zur Gesellschaft seines Stiefvaters zu stoßen. In zerrissenen Kleidern, vom Staub der Landstraße beschmutzt und zum Vagabunden entstellt, traf er dort ein, wo seine Mutter bei seinem Anblick in Tränen ausbrach.

Man brauchte seine Kraft als Schauspieler für die ruhelosen Wanderungen der Truppe von Ort zu Ort, aber der junge Brausekopf geriet in schlechte Gesellschaft, stürzte sich in Schulden und ließ sich, da die Gläubiger nicht länger warten wollten und mit Verhaftung drohten, zu einem bösen Streich hinreißen. Er versuchte nämlich seinen Stiefvater in der Nacht zu bestehlen. Er schlich sich in dessen Schlafzimmer und wollte ans Werk gehen, als der Alte aus dem Schlaf erwachte und laut „Wer da?" rief. Schröder faßte sich, blieb eine geschlagene Stunde mäuschenstill und regungslos stehen und entwendete Ackermann, als er wieder eingeschlafen war, 50 Livres. Da die Summe jedoch nicht ausreichte, erbrach er während einer Vorstellung auch noch den Koffer seiner Mutter, um seinen Verpflichtungen nachzukommen. In der Dachkammer, wohin er nach der Entdeckung dieses schlimmen Treibens verwiesen war, wurde er eingeschlossen und bei Wasser und Brot wie ein Sträfling behandelt. Man hatte ihm mit dem Zuchthause gedroht und, um dieser Strafe zu entgehen, entfloh er durch das Fenster seiner Dachkammer und rettete sich nach Kehl, wo es endlich gelang, eine Versöhnung mit den Eltern herbeizuführen.

Durch sein reumütiges Bekenntnis schien er das Herz seiner bekümmerten Mutter wieder erobert zu haben, die ihn an pflichtmäße Arbeit gewöhnte und seine schauspielerische Entwicklung liebevoll überwachte. Aber noch immer tobte das Blut heiß in seinen Adern, wie es sich bei einem Duell zeigte, in das er mit seinem eigenen Fechtlehrer verwickelt wurde. Sogar gegen seinen Stiefvater ging er einmal mit dem Degen los. In Braunschweig sollte er in einem von ihm selbst ent-

worfenen Ballet „Die Äpfeldiebe oder das Obstschütteln“ auftreten und dabei ein wiederholt bewundertes Kunststück ausführen. Es bestand darin, daß Schröder einen Apfel vom Baum schlug und sich ihn dabei in den Mund fallen ließ. Der Erbprinz hatte sich diese Vorstellung besonders bestellt und freute sich auf die Szene. Aber als sie kam und Schröder wie zum Hohn den Apfel gemütlich pflückte und in den Mund steckte, wurde der Prinz unwillig und rief aus seiner Loge: „Das kann ich auch!“ Da schleuderte ihm der dreiste Bursche die Worte zu: „So kommen Sie herunter auf die Bühne und machen es nach.“ Er wurde dafür wie ein Strolch in Ketten geschlossen, durch die Straßen der Stadt nach dem Gerichtsgefängnis abgeführt und in der Gesellschaft von allerlei Verbrechern festgehalten, bis Ackermann nach neunzehn Tagen durch seine Bitten beim Herzog die Freilassung seines Stiefsohnes erwirkte.

Aber plötzlich schien Schröder aus den bedenklichen Irrungen und Wirrungen seiner Jugend zu erwachen, als der berühmte Ekhof, der „Vater der deutschen Schauspielkunst“, wie man ihn genannt hat, zu der Truppe Ackermanns in Hannover stieß. In ihm lernte der nunmehr zwanzigjährige Schröder, der bereits vielfach, namentlich in komischen Rollen, erprobt war, einen wirklich großen Künstler kennen, dessen Leistungen sich seiner Erinnerung tief einprägten. Er beobachtete allerdings Ekhof zunächst unter eigentümlichen Umständen, wie er bei seinem Eintreffen in der Stadt unter dem Segeltuch des Frachtwagens als kleiner hochschultriger Mann hervorkroch und seine Frau ihm laut zurief, er möchte doch auf die Bedürfnisse der beiden kleinen Hunde acht geben, die er an

der Leine führte. Da erschien er allerdings als ein unansehnliches gebücktes Männchen. Aber bald erkannte Schröder, daß sich der Geist den Körper baue, als der Künstler durch die eindrucksvolle Kraft, Wärme und Vergeistigung seines Vortrags auf der Bühne das Publikum entzückte. In ihm trat Schröder das entgegen, was er für seine weitere Ausbildung als Vorbild vor allem brauchte, ein künstlerisch hochgestimmter Charakter von unablässigem geistigen Streben, von strengem Pflichtbewußtsein und literarischem Ehrgeiz.

Schröder begann über seine Tänze und Ballettsprünge, die er meisterhaft ausführte und bei deren Einstudieren er sich mehr als ein Mal beinahe das Genick gebrochen hätte, ebenso zu lächeln wie über seine Erfolge als Komiker, und sich von dem Wesen und Anforderungen einer großen edlen Kunst, für die ihn die Natur bestimmt hatte, eine zutreffende Vorstellung zu machen. Mit Ackermann kam er 1764 nach Hamburg, und dort sollte es ihm gelingen, die gewaltig schäumende Kraft seines innern Menschen zu veredeln und zu vergeistigen, sich zum ersten deutschen Schauspieler zu entwickeln, unter aufreibenden Kämpfen seiner Bühne eine tonangebende Bedeutung zu sichern und für die Hebung seines Standes Unvergeßliches zu leisten.

* *
*

Als Schröder nach der Stadt kam, in der er sich zum Großmeister der deutschen Bühne entwickelte, hatte Garrick auf der Höhe seines Ruhmes und im besten Mannesalter seine künstlerische Tätigkeit für zwei Jahre unterbrochen und sich bereits ernstlich mit Gedanken an seinen Rücktritt von der Bühne beschäftigt. Wie ging

das zu? Er war der Liebling des Londoner Publikums. Seine Verbindungen erstreckten sich bis in die höchsten Kreise. Das Drury Lane-Theatre, an dem er als Schauspieler und Direktor wirkte, war erst vor kurzem in seiner innern Einrichtung glänzend umgestaltet worden. Er selbst war ein unabhängiger Mann geworden, der sich die Ziele seines künstlerischen Ehrgeizes selbst bestimmen konnte. Er durfte mit sich zufrieden sein, wenn er den Weg betrachtete, den er zurückgelegt hatte.

Ein Jahr, nachdem er den „Macbeth" gegeben hatte, spielte Garrick den König Johann und den Othello, für den aber die physischen Mittel des Künstlers anscheinend nicht völlig ausgereicht haben. Er breitete sein Shakespeare-Repertoire dann als Faulconbridge, Jago und Percy Heißsporn immer weiter aus und feierte als Chorus sowie in den Prologen in „Heinrich V.", die ihn als glänzenden Rhetoriker zeigten, neue Triumphe. Damit war aber der Ring der tragischen und leidenschaftlichen Rollen in den Dramen des Briten für ihn noch lange nicht geschlossen. Er wandte sich zwar im Jahre 1748 als Benedikt in „Viel Lärm um Nichts" dem Lustspiel zu, kehrte aber mit dem Romeo, Leontes und als Heinrich Bolingbroke im zweiten Teil von „Heinrich IV." wieder zu ernsten leidenschaftlichen Aufgaben zurück. Mit dem Mercutio in „Romeo und Julia" und Posthumus in „Cymbeline" beschloß er seinen Spielplan als Shakespearedarsteller. Er hatte in zwanzig Jahren achtzehn Shakespearesche Rollen persönlich belebt und beleuchtet, einen neuen Stil der Menschendarstellung für sie gefunden und sie dem Bewußtsein und Empfinden des Londoner Publikums so nahe gebracht, daß sie darin nachwirkten als Muster und Beispiel für alle Nachstrebenden. Seine Name war

fortan unauflöslich verbunden mit der Bewunderung seines unvergleichlichen Dichters.

Nun beschloß er, mit siebenundvierzig Jahren von der schweren Arbeit, die er auf seine Schultern genommen hatte, auszuruhen und aufzuatmen, sich die Welt anzusehen und das auszuführen, was zur Bildung und zum gesellschaftlichen Ansehen jedes Engländers damals wie heute gehört, eine Reise durch Europa. Er wollte sich davon überzeugen, wie weit sein Ruhm in der Welt vorgedrungen war, und gleichsam vor dem Spiegel der Unsterblichkeit, von der er träumte, als vollendeter Gentleman Toilette machen. Zu diesem Zweck packte er mit seiner Frau die Koffer, um nicht mehr selbst zu spielen, sondern die Komödie des Lebens bei andern zu beobachten.

Er fuhr über Dover-Calais nach Paris, wo er bei der tonangebenden Gesellschaft der Philosophen, Künstler und Schriftsteller ebenso glänzend wie herzlich aufgenommen wurde. Männer wie Diderot, Grimm, Baron von Holbach und andere übertrafen sich in Liebenswürdigkeiten, um dem berühmten englischen Schauspieler den Aufenthalt in der Stadt so angenehm wie möglich zu machen. Er besuchte am ersten Abend nach seiner Ankunft in Paris die Comédie française und machte dann die Bekanntschaft der Schauspielerin Clairon, die mit der Eigenart ihres Geistes einen starken Eindruck auf ihn ausübte. Da sich keine Gelegenheit bot, den Künstler auf der Bühne zu sehen, war man glücklich, wenigstens im Salon Proben seiner genialen Begabung kennen zu lernen. Garrick hatte seine Persönlichkeit völlig in der Gewalt und verfügte über eine so außerordentliche Gabe, in jeden beliebigen Charakter zu schlüpfen, daß er auch ohne Bühne, Kostü-

mierung, Maske und Umgebung von Mitspielern die stärksten schauspielerischen Wirkungen hervorbringen konnte. Eine Glanzleistung von ergreifender Wahrheit der Empfindung, des mimischen und pantomimischen Ausdrucks war vor allem der Monolog aus dem zweiten Akt des „Macbeth", wenn dieser kurz vor der Ermordung des Königs Duncan wie geistesabwesend in die Luft starrt und in die Worte ausbricht: „Ist das ein Dolch, den ich da vor mir seh? Den Griff mir zugekehrt? Komm, laß dich greifen!" Zwei andere Soloszenen, in denen er ein ganzes Register komischer und tragischer Empfindungen herunterspielte, erregten ebensosehr die Bewunderung seiner Zuhörer. Er stellte einen alten Mann dar, der vor einem geöffneten Fenster mit einem Kinde spielt und scherzt, dann entsetzt aufschreit, als das Kind vom Fensterbrett auf das Straßenpflaster hinunterstürzt und endlich in seiner Verzweiflung über die jähe, selbstverschuldete Vernichtung des jungen Lebens in Wahnsinn verfällt. Garrick verwandelte sich aber gleich darauf in einen flinken Jungen, der mit einem Kuchenbrett voll Pasteten durch die Straßen Londons tänzelt, dabei irgendwo anstößt oder stolpert und die ganze Ladung auf die Erde fallen läßt. Der Künstler spielte das dumme Erstaunen, den Schreck, die Verlegenheit und das komische Jammern des Burschen geradeso überzeugend wie jenen tragischen Auftritt. Diderot meinte in seinem Dialog „Paradoxe sur le comédien", Garrick verdiene es, daß man seinetwegen allein nach England reise, geradeso wie man sich, um Rom zu sehen, nach Italien begibt.

Auf der Reise nach Italien erhielt Garrick von Voltaire eine schmeichelhafte Begrüßung und die Einladung, ihn auf seinem Schloß in Ferney bei Genf zu

besuchen und auf dem Theater, das der Philosoph dort eingerichtet hatte, zu spielen. Aber Garrick schien es nicht vergessen zu können, daß der Patriarch von Ferney seinen vergötterten Shakespeare einen „betrunkenen Wilden" und seine Tragödien „monströse Possen" genannt hatte, und lehnte in einem höflichen Schreiben ab. Mailand, Genua und Florenz, Rom und Neapel machten auf ihn einen unauslöschlichen Eindruck. Auf der Rückreise erkrankte er in München an einem gefährlichen Gallenleiden, das ihn einen Monat hindurch nötigte, das Bett zu hüten. Erst in Paris erholte er sich wieder vollständig, wo er als Liebling der dortigen Gesellschaft verhätschelt wurde. Bei dem Interesse, das man damals für englische Kultur in Frankreich zeigte, wurde es Garrick um so leichter, sich zum Mittelpunkt eines Kreises von erlesenen führenden Geistern zu machen, als er sich im Französischen leicht und elegant auszudrücken wußte. Der Hof zeichnete ihn aus, Bildhauer und Maler baten ihn um Sitzungen, um Büsten und Porträts von ihm anfertigen zu dürfen. Alle behandelten ihn mit der ungezwungenen Freundlichkeit, als ob er schon längst einer der Ihrigen wäre.

Als er nach London 1765 zurückkehrte, schien er fest entschlossen, nicht mehr zu spielen, aber der König selbst stimmte ihn um, und als er wieder auf der Bühne erschien, wurde er noch mehr bejubelt als jemals zuvor. Wie hoch sein Ansehen als Künstler und Bühnenleiter stand, zeigte sich bei der Feier, die er im September 1769 in der Geburtsstadt Shakespeares zur Erinnerung an den Dichter in Szene setzte. Er hatte kurz vorher Stratford on Avon besucht und voller Andacht die Stätten betrachtet, wo Shakespeare die wilden Tage seiner Jugend verlebt und die Schule besucht hatte, wo er vor seiner

Übersiedelung nach London über die stolze Brücke geritten war, um noch einen letzten Blick auf die lieblichen, mit Weiden bewachsenen Windungen des Flusses zu werfen und wohin er nach unsterblichem Wirken und Schaffen wieder heimkehren sollte, um seinen Lebensabend mit sinnender Betrachtung auszufüllen. Die Stadt war damals noch unberührt von dem Fremdenverkehr, der sie gegenwärtig überschwemmt und die Einwohner verführt hat, mit den Erinnerungen an Shakespeare einen schwunghaften Handel zu treiben. Um so tiefer muß aber der Eindruck der schmalen Gassen und kleinen Häuser mit ihrer lieblichen Umgebung, vor allem aber der Dreifaltigkeitskirche mit dem Grabe und der Büste Shakespeares auf das Gemüt Garricks gewesen sein.

In Stratford erhielt er vom Bürgermeister einen Kasten aus dem Holz des Maulbeerbaumes, den Shakespeare selbst gepflanzt und eine pietätlose Hand wenige Jahre vorher umgehauen hatte. Als Gegengabe sollte Garrick ein Bild oder eine Büste des Dichters stiften, die man mit seinem eigenen Porträt in dem neuen Stadthause aufstellen wollte. Garrick brachte für diese Feier ein umständliches Programm von drei Tagen zur Ausführung und bestritt alle Kosten in der Höhe von zweitausend Pfund aus eigenen Mitteln. Am ersten wurden die Bewohner der Stadt durch Kanonenschläge aus dem Schlaf erweckt. Eine Anzahl Sänger ging von Haus zu Haus und stimmte unter Guitarrenbegleitung ein Huldigungslied für den „süßen Schwan von Avon“ an, wie Ben Jonson ihn seiner Zeit genannt hatte. Von dem Stadthause begab sich der Zug der Festteilnehmer zur Dreifaltigkeitskirche, wo ein Oratorium zur Aufführung gelangte. Von hier ging es dann zu einer

großen, für diesen Zweck errichteten Halle, wo ein Festmahl veranstaltet wurde. Bei dieser Gelegenheit erhob sich Garrick von seinem Platz, hielt einen Becher in der Hand, der aus dem vorher erwähnten Maulbeerbaum angefertigt war und sang dazu folgendes Lied auf die Unsterblichkeit des Dichters:

The Mulberry Tree.

Behold this fair goblet, 't was carved from the tree,
Which, o my sweet Shakespeare, was planted by thee.
As a relic I kiss it und bow at the shrine,
What comes from thy hand must be ever divine.
All shall yield to the mulberry tree,
Bend to thee,
Blest mulberry;
Matchless was he,
Who planted thee
And thou, like him, immortal be.

Um diese Zeit begann auch Schröder in Deutschland seine Mission zu erfüllen. Freilich, Hamburg war damals mit seinen 100 000 Einwohnern nach unseren Begriffen eine kleine Stadt im Verhältnis zu dem siebenmal größeren London und das Haus auf dem Opernhof am Gänsemarkt, zu dem man zwischen niedrigen Kramläden sich in der Alsterstadt hindurchzwängen mußte, nicht mehr als eine Scheune im Verhältnis zu dem Drury Lane-Theater, wo Garrick sich vor dem Hof und der Blüte der Adelsgesellschaft Englands verbeugen durfte. Aber der frische Bürgersinn und die Wohlhabenheit der Hamburger, ihre Genußfreudigkeit und Gastfreundlichkeit erwiesen sich dem Unternehmen doch förderlich. Neben Ekhof, dessen geistige Bedeutung in

Rollen wie Odoardo und Tellheim überall anerkannt wurde und dessen schöner kraftvoller Vortrag stets zu Herzen drang, behauptete sich Ackermann noch immer, vor allem im Humoristischen und in Väterrollen mit vollen Ehren, während sich seine Frau allmählich auf das ältere Fach beschränkte. Ihre aus der Ehe mit Ackermann stammenden Töchter bildeten einen blühenden Nachwuchs, Charlotte im Glanz ihrer Jugend und Genialität, deren frühes Hinscheiden die ganze Stadt in Trauer versetzte und romanhafte Auslegungen erweckte, und ihre ältere Schwester Dorothea. Daneben wirkten Frau Hensel als Tragödin großen Stils und Suzanne Mécour, die drei Jahre hindurch die treue, sich liebevoll aufopfernde Freundin Schröders blieb und auf seine Charakterentwickelung ohne Frage den wohltuendsten Einfluß ausübte, in naiven und sentimentalen Rollen.

Leicht wurde es Ackermann trotz alledem nicht, das Unternehmen gegen allerlei geschäftliche Schwierigkeiten von außen und ärgerliche Intrigen von innen zu schützen und zu stützen. Zu voller Blüte gelangte es erst auf demselben Boden, wo selbst Lessing und Ekhof mit dem National-Theater nach rühmlichem Anfang gescheitert waren, nach dem 1771 erfolgten Tode Ackermanns, als Schröder, der bereits vorher als Oberregisseur tätig war, die Zügel in die Hand nahm, und allen Glanz seiner Persönlichkeit auf seine künstlerischen Mitstreiter verteilte. Nicht nur, daß er sein bester und der erste Schauspieler überhaupt war, hat ihn groß gemacht, sondern auch der ernste Geist von Zucht und Ordnung, den er überall zur Anerkennung zu bringen wußte. Aber das alles hätte noch immer nicht ausgereicht, seine Direktionstätigkeit zum inhaltreichsten Kapitel der deutschen Theatergeschichte zu

machen. Eine mächtige literarische Strömung trug sein Schiff vorwärts, der Aufschwung des Dramas unter Lessing, Goethe und Schiller. Sein persönliches Verdienst bleibt aber immer, daß er Shakespeare für unser Theater eroberte und in unserem Vaterlande dort anknüpfte, wo Garrick in England aufgehört hatte.

Schon als Knabe hatte Schröder den Namen des großen Briten aus dem Munde des vorher erwähnten Akrobaten im Königsberger Theater vernommen. Dann erfüllte ihn das Erscheinen der Wielandschen Übersetzung mit wahrhaftem Entzücken. Was Lessing in seiner „Hamburgischen Dramaturgie" zur Richtschnur für die weitere Gestaltung des deutschen Dramas gemacht und Lichtenberg in seinen Briefen aus London unter dem Eindruck von Garricks Spiel verkündet hatte, sollte nun durch Schröder Wahrheit und Wirklichkeit werden. Im Herbst 1776 ließ er in Hamburg mit Brockmann in der Titelrolle Shakespeares „Hamlet" aufführen, und der Erfolg war ein beispielloser. Schröder selbst begnügte sich mit der Darstellung des Geistes, und Kenner fanden, daß er mit dieser Rolle mehr Talent gezeigt habe als die anderen zusammen. Im Oktober desselben Jahres folgte die Darstellung des „Othello", bei welcher viele Zuschauer ohnmächtig wurden und davongetragen werden mußten. Man fand das Trauerspiel „übertragisch" und machte Shakespeare verantwortlich für die frühzeitige mißglückte Entbindung dieser oder jener schönen Hamburgerin. Im November erschien der „Kaufmann von Venedig", im Dezember „Maß für Maß", das sich sonst bis auf den heutigen Tag nirgends hat für den Spielplan gewinnen lassen.

Was war aus dem früheren Tänzer geworden,

dessen Ehrgeiz darin bestand, in einem Ballet vier Tambourins in der Höhe von neun Fuß mit dem Bein herunterzuschleudern! Zwar hatte er auch in letzter Zeit ab und zu noch immer getanzt, aber sein Ansehen als Charakterspieler verlangte allmählich doch gebieterisch, daß er dem Ballett entsage. Vom Juli 1778 bis zum Juni 1779 wurden noch „König Lear", „Richard II.", und „Macbeth" gespielt. Schröder war glückselig darüber, daß es ihm gelungen war, die Türen zu einem neuen literarischen Geschmack zu öffnen und Shakespeare mit acht seiner reifsten Dramen in würdiger Weise zu huldigen. Er fühlte sich als Erzieher seines Publikums und verlangte, daß es sich in die Geisteswelt des Briten im Vertrauen auf sein Genie auch dann hineinzuleben versuche, wenn er ihm zunächst Rätsel aufgab. Wie groß das Ansehen Schröders war, geht daraus hervor, daß er nach der Aufführung von „Heinrich IV.", die nur von mäßigem Beifall begleitet war, auf die Bühne treten und den Zuhörern folgendes verkündigen konnte: „In der Hoffnung, daß dieses Meisterwerk Shakespeares, welches Sitten schildert, die von den unsrigen abweichen, immer besser wird verstanden werden, wird es morgen wiederholt."

Schröder hatte sich bei der ersten Shakespearevorstellung nicht in den Vordergrund gestellt. Auch im „Othello" überließ er die Rolle des Mohren Brockmann und begnügte sich mit dem Jago. Der König Lear gab ihm dann Gelegenheit, die Größe seiner Begabung in der Hauptrolle zu zeigen, nachdem er einige Tage vorher auch den Hamlet dargestellt hatte. Wenn Klopstock ihm 1781 ins Stammbuch schrieb: „Schröder spielte keine Rolle gut, denn er war immer der Mann selbst!" so

ist damit nur in einem einzigen Satz zusammengefaßt, was uns durch die ausführlichen Schilderungen namhafter Augen- und Ohrenzeugen bestätigt wird. Wir glauben daraus zu erkennen, wie tief der Künstler in die feinen Verästelungen der Hamlet-Psychologie eingedrungen, wie er sich als wahnsinniger König in einen flammenden und dröhnenden Vulkan verwandelt habe, wie er als Falstaff verstand, die Späße des dicken Ritters mit unwiderstehlicher Weinseligkeit und heruntergekommener Noblesse vorzubringen.

Ein ebenso schönes wie berechtigtes Zeugnis über sein künstlerisches Wollen und Können hat sich Schröder selbst ausgestellt, indem er einmal folgende Äußerung tat: „Es mag sein, daß jede meiner einzelnen Rollen von einem Schauspieler übertroffen wird, den seine Persönlichkeit oder seine nähere Bekanntschaft mit den geschilderten Verhältnissen mehr als mich für sie begünstigen. Aber es ist keine eigentliche Kunst, sich selbst zu spielen. Das wird jedem verständigen Nichtschauspieler gelingen, der gut zu sprechen und sich anständig zu benehmen weiß. Der allein scheint mir eine wirkliche Kunststufe erstiegen zu haben, der jeden Charakter so auffaßt, daß sich ihm nichts Fremdes beimischt; daß er nicht bloß an eine allgemeine Gattung mahnt, sondern sich auch von seinen Verwandten durch eigentümliche Züge unterscheidet, die er aus seiner Kunde hernimmt, um den Wünschen des Dichters zu entsprechen. Das unterscheidet den Schauspieler von dem guten Vorleser und Deklamator. Der letzte kann den Zuschauer, so lange er ihn mit dem ersten noch nicht verglichen hat, sehr befriedigen. Aber sobald er diesen sieht, muß er begreifen, daß er vorher nur an die Person erinnert

worden ist, die er jetzt selbst erblickt. Dahin meine ich es gebracht zu haben. Ich glaube, alles ausdrücken zu können, was der Dichter, wenn er der Natur treu geblieben ist, durch die Worte oder Handlungen seiner Personen habe ausdrücken wollen, und ich hoffe, in keinem Stück hinter den billigen Forderungen des Menschenkenners zurückzubleiben, ohne einen andern Spiegel zu Rate zu ziehen als den der Wahrheit. Die Kunst kann nicht mehr aufzufassen begehren, wenn sie nicht Künstelei werden will. Sie sehen, warum mir der Natursohn Shakespeare alles so leicht und so zu Dank macht; warum mir manche sehr bewunderte und dichterisch glänzende Stelle Kampf und Anstrengung kostet, um sie mit der Natur auszugleichen; warum ich sie gleichsam verwischen muß, damit sie dem Charakter nicht widerspreche. Es kommt mir gar nicht darauf an, zu schimmern und hervorzustechen, sondern auszufüllen und zu sein. Ich will jeder Rolle geben, was ihr gehört, nicht mehr und nicht weniger." Fürwahr herrliche Worte, die man in goldener Schrift im Konservationszimmer jedes Theaters und im Probesaal jeder Schauspielerschule an den Wänden anbringen sollte!

Es war Schröder nicht zu verdenken, daß er seine sauer errungenen Erfolge und die Kraft seiner besten Jahre auch anderweitig ausnützen wollte, daß er sich nach einer Bestätigung seiner Meisterschaft in Städten sehnte, wo das geistige Leben noch stärker pulsierte als in Hamburg. Er begann Weihnachten 1778 ein Gastspiel in Berlin, in dem Döbbelinschen Nationaltheater in der Behrenstraße, wo jetzt das Metropoltheater steht, als König Lear, und wurde vom Publikum begeistert aufgenommen. Der Jubel wuchs aber noch, als er am

Neujahrstage in der Rolle des Hamlet auftrat und, als er zum Schluß herausgerufen wurde, des großen Preußenkönigs und seines Feldzugs gegen Österreich mit warmen Worten und Wünschen gedachte. In seinem Entschluß, die Direktion in Hamburg aufzugeben und sich den frischen Wind einer freien Gastspieltätigkeit entgegenwehen zu lassen, wurde er durch die matte Aufnahme des „Macbeth“ bestärkt, der den Bewohnern der Alsterstadt gar zu grauslich und abscheulich vorkam. Im Frühling 1780 finden wir ihn in Wien, wo man ein Netz von Intrigen gegen ihn gesponnen hatte und der Graf Kaunitz ihn wohlwollend warnte, als Lear aufzutreten, weil sein Schüler Brockmann gerade in dieser Rolle sehr gefeiert worden sei. Aber Schröder verbeugte sich vor dem hohen Herrn und antwortete nur: „Der Meister behält sich immer etwas vor.“ Er durfte so sprechen, denn das Wiener Publikum, das in seinem Gastspiel eine Anmaßung sah und die ersten Akte mit eisiger Kälte aufnahm, wurde durch die folgenden in einen wahren Rausch von Begeisterung versetzt. Wenn Brockmann als Lear im vierten Akt, um Gloster zu predigen, einen Baumstumpf erstieg, so wurde das als geistreicher Einfall gepriesen. Wie aber Schröders wahnsinnigen König die Kräfte in dem Augenblick verließen, als er auf den Stumpf zu treten versuchte, wollte der Jubel im Hause kein Ende nehmen. Ebenso, wenn nicht noch glänzender, war die Aufnahme, als er den Hamlet gab. Kaiser Franz Josef und die Kaiserin Maria Theresia empfingen ihn in feierlicher Audienz und drangen in ihn, daß er in Wien bleiben möge. Es herrschte nur eine Stimme darüber, daß Schröder der größte Schauspieler Deutschlands sei. Ohne sich sofort zu

binden, reiste er nach München und Mannheim, machte zu Studienzwecken einen Abstecher nach Paris, berührte auf der Rückfahrt Weimar, wo Goethe sich in sein Stammbuch eintrug, und traf im Hochsommer wieder in Hamburg ein. Er harrte dort noch die Wintersaison aus, gab dann aber den Verlockungen nach, mit denen die Kunstfreunde in der Wiener Kaiserstadt ihn bezaubert hatten. Als er sich von den Hamburgern verabschiedete, meinte ein Stammgast der Galerie: „He speelt wahrhaftig good! aberst nu geiht he weg, de undankboare Keerl! Wie hefft em billd't!" („Wir haben ihn gebildet.")

Vier Jahre hat Schröder seine Kraft dem Wiener Burgtheater geliehen. Es ist schwerlich übertrieben, wenn Eduard Devrient in seiner „Geschichte der Deutschen Schauspielkunst" behauptet, daß der Einfluß des großen Meisters an der dortigen Hofbühne für das Schauspiel und die Tragödie die französische Spielweise aus dem Felde geschlagen und den Geist der Wahrheit und Natürlichkeit zur Anerkennung gebracht habe, den wir seitdem als den Stil des Burgtheaters bezeichnen. In den Leistungen von Männern wie Sonnenthal und Baumeister hat er bis auf die Gegenwart nachgewirkt. Danach wäre es also norddeutsches Blut, das die Bühne der österreichischen Kaiserstadt im Innern verjüngt und belebt, künstlerisch gehoben und zu einer wirklichen Hochschule der dramatischen Kunst geweiht hat. Für Schröder ging es allerdings bei dieser Reformarbeit, die er durchsetzte, nicht ohne persönliche Opfer ab. Er war gewöhnt, sich nur von seinem Genie und Geschmack leiten zu lassen, niemandem als seinem künstlerischen Gewissen über das, was er unternahm, Rechen-

schaft abzulegen. Es kam ihm oft sauer an, wenn er nur einer unter vielen blieb und dem Organismus nicht in allen seinen Teilen seinen Geist einflößen konnte. Größere Genugtuung bereitete es ihm, daß er mit seinen Dramen und dramatischen Bearbeitungen in Wien zur Anerkennung kam. Doch schon nach vier Jahren schied er vom Burgtheater wieder aus, um nach Hamburg zurückzukehren. Die dortige Bühne, die recht eigentlich seine Schöpfung blieb, und während seiner Abwesenheit in einen Zustand arger Verwilderung geraten war, konnte nur durch ihn wieder ihre frühere Bedeutung zurückerlangen.

So begann seine zweite Hamburger Direktion, die 15 Jahre dauerte, ihm noch viele neue Siege einbrachte, ihn aber auch harte Kämpfe kostete, wenn er sich der Kleinlichkeit oder dem Unverstand des Publikums gegenübersah. Wie er an sich als Schauspieler die höchsten Ansprüche stellte, wurde er auch immer strenger gegen seine Mitglieder, um sie zur künstlerischen Reife zu erziehen. Er hatte seine Augen überall, um den Schlendrian, wo er sich einzunisten versuchte, auszurotten und seine Künstler mit dem Ernst und der Gewissenhaftigkeit zu erfüllen, die ihn selbst zu allen Zeiten ausgezeichnet haben. Von der hohen Warte, auf der er stand, schleuderte er manch scharfes Wort auf die unter ihm stehenden, die ihn nicht immer verstanden oder verstehen wollten. Belehrung konnte er natürlich weder von ihnen noch von den Launen des Publikums annehmen, das sich in die inneren Angelegenheiten des Theaters zu mischen begann. Seine Hauptaufgabe, die er mit so edler, vorwärtsstürmender Leidenschaft gelöst hatte, die Einführung Shakespeares, hatte seine Aufmerksamkeit

ganz auf die Schärfe des Charakteristischen gelenkt, wie er sie im Goetheschen „Götz“ und in Lessings „Minna“ verkörpert fand. Vieles von dem, was er später bringen mußte, gehörte nicht mehr der Literatur an, und als der größte dramatische Dichter Deutschlands seine gewaltigen Schwingen regte und sein Hochflug neuen Zielen entgegensteuerte, glaubte Schröder nicht mehr umlernen und sich in dessen unerwartet große ideale Weltanschauung einleben zu können.

Schiller trug sich mit der Hoffnung, ihn für Weimar zu gewinnen, und im Prolog zu seinem „Wallenstein“ findet sich eine schmeichelhafte, an ihn gerichtete Einladung, dort die schwierigste und machtvollste Rolle der zeitgenössischen Tragödie zu verkörpern:

„O! möge dieses Raumes neue Würde
Die Würdigsten in unsre Mitte ziehn,
Und eine Hoffnung, die wir lang gehegt,
Sich uns in glänzender Erfüllung zeigen.“

Andrerseits suchte Schröder wieder Schiller nach Hamburg zu ziehen, aber weder der eine noch der andere Plan reifte seiner Erfüllung entgegen. Der große Menschendarsteller mußte mancherlei Zugeständnisse, wie die Einführung der Oper machen, um sein Unternehmen flott zu halten. Er fühlte, wie ihm allerlei Nörgeleien, über die er sich früher mit frischer Kampfeslust lachend hinweggesetzt hatte, an die Nerven gingen, wie er Undank erntete, wo er das Beste gesät und zum Wachstum gebracht hatte. Das Theaterfeuer, das ihn seit seiner Kindheit beseelt hatte, verzehrte außerdem seine Nahrung nicht mehr so rein wie früher, denn sein Gedächtnis ließ nach, und wie es in solchen Fällen

immer zu geschehen pflegt, fühlte er sich gerade bei neuen, eben nur gelernten Rollen vom Souffleur abhängig, während er sich auf seine alten besser verlassen konnte. Im Winter 1797/98 hielt er noch einmal eine prachtvolle Parade über seine besten Rollen ab. Im Frühling 1798 schloß er dann seine zweite Direktion und erschien zum letzten Male als Graf Klingsberg in der „Unglücklichen Ehe aus Delikatesse“ auf der Bühne. Sollte es wirklich Abschied für immer sein? „Verbiete du dem Seidenwurm zu spinnen, wenn er sich schon dem Tode näherspinnt!“ heißt es im „Tasso“.

Wir haben die beiden Künstler in ihrem Leben und Werdegang als Schauspieler und Direktor einander gegenübergestellt. Sie wirkten vielleicht gerade deshalb als vorzügliche, klare, überzeugende, eindringliche und fortreißende Sprecher auf der Bühne, weil sie von Hause aus über keine bedeutenden Stimmittel verfügten. Lichtenberg erzählt uns seltsamerweise gar nichts über das Organ Garricks, über seine Tonhöhe und Klangfarbe. Wir wissen aber, daß es durchaus nicht metallreich war, daß er namentlich im Anfang seiner Laufbahn seiner inneren Erregung nicht immer Herr war, daß er leicht heiser wurde und Orangensaft trank, um seine Stimmbänder geschmeidig zu erhalten. Schröders Stimme wird uns als ein angenehmer und reiner, nur im Affekt etwas heiserer Tenor geschildert. Deklamatorische Ausschreitungen und Übertreibungen konnten für beide jedenfalls schon aus physischen Gründen keine Gefahr bilden. Die Natur hatte sie von vornherein zu Darstellern des Seelenlebens, der inneren Vorgänge bestimmt, die durch Herz und Hirn strömen und ihnen gerade deshalb die schmetternden Trompetentöne der Kehle versagt.

Vielleicht klangen ihre Stimmen ähnlich dem weichen, modulationsfähigen, aber ebenfalls nicht sonderlich muskulösen und im Affekt etwas brüchigen Organ unseres unvergeßlichen, viel zu früh dahingegangenen Friedrich Mitterwurzer.

Auch in der Stille ihres Arbeitszimmers müssen wir die beiden großen Schauspieler einen Augenblick belauschen, wie sie die Feder über das Papier rascheln ließen und sich literarisch betätigten. In beiden lebte der Drang, nicht nur Geschaffenes darzustellen, sondern auch Eigenes zu schaffen, und wir dürfen ihr literarisches Talent nicht übersehen oder unterschätzen. Garrick stand mit einer Fülle namhafter Persönlichkeiten auch außerhalb der Bühne in beständigen Beziehungen, und er glaubte es seiner gesellschaftlichen Stellung schuldig zu sein, mit ihnen eine weit ausgezweigte Korrespondenz zu unterhalten. Er bewahrte alles sorgfältig auf, was ihm irgendwie beachtenswert schien, und konnte, als er an seinem Lebensabend diese Blätter vor sich aufschichtete, mit Genugtuung von sich sagen, daß er mit den Besten seiner Zeit in regelmäßigem Gedankenaustausch gestanden habe. Seine eigenen Briefe wurden von ihren Empfängern später seiner Witwe zurückgestellt, die sie wohlgeordnet unter Verschluß hielt. Erst 1832, zehn Jahre nach ihrem Ableben, erschien dieser Briefwechsel in London unter dem Titel „Private correspondence of David Garrick with the most celebrated persons of his time“. Er bildet zwei schwere, prächtig ausgestattete Bände in groß Quart von je 600 Seiten, enthält wichtige Quellen für die Theatergeschichte seiner Zeit, tiefgehende dramaturgische Aufschlüsse und allgemein interessante kulturhistorische Mitteilungen.

Garrick besaß aber auch eine feine und geistreiche Art, sich in Versen auszudrücken, wie aus den beiden Bänden seiner „Poetical works" hervorgeht. Wir finden darunter Prologe und Epiloge, die er nach damaliger Sitte bei passenden Anlässen, namentlich bei Erstaufführungen, an das Publikum richtete, hübsche Gelegenheitsdichte an einzelne Persönlichkeiten, denen er damit eine willkommene Aufmerksamkeit erwies, zierlich, epigrammatisch zugestutzte Verschen, die alsbald in der Gesellschaft die Runde machten, und von denen man noch heute mit Vergnügen nascht, wenn man den Künstler und Menschen lieb gewonnen hat. Auf einem Bilde wird er, an seinem Schreibtisch sitzend, dargestellt, wie seine Frau ihm von rückwärts die Feder aus der Hand nimmt.

Was die Shakespearebearbeitungen von Garrick und Schröder betrifft, so darf man sie in keinem Fall nach dem Maßstab beurteilen, den wir heute an die Bühneneinrichtungen von Werken des Dichters legen. Was uns jetzt fehlerhaft, willkürlich und pietätlos erscheint, war damals durch den Geschmack des Publikums gerechtfertigt, das die heftigsten Stürme tragischer Erschütterung überhaupt nicht ertragen konnte und ebensowenig die Schule unserer dramaturgischen und philologischen Kritik durchgemacht hatte. Niemand nahm Anstoß daran, wenn Garrick im „Richard III." die wundervolle Erzählung von Clarences Traum einfach wegließ und dafür Stellen aus „Heinrich IV." in die Tragödie einflickte, wenn er aus dem ersten Akt des „Hamlet" zwei Aufzüge machte, so daß der zweite des Originals zum dritten, der dritte zum vierten wurde, wenn Ophelias Wahnsinn und die Totengräberszene ge-

strichen und zum Schluß die Motive geändert wurden, um die Figur des Dänenprinzen mehr in den Vordergrund treten zu lassen. Bei den Aufführungen von „Romeo und Julia" war die Abweichung von dem, was Shakespeare beabsichtigt hat, am auffallendsten. Garrick ließ die erwachende Julia in der Gruft Capulets mit Romeo, der das Gift zu sich genommen hat, erst noch eine leidenschaftliche Liebesszene aufführen, bis dieser stirbt und jene sich durch einen Dolchstoß tötet. In dieser opernhaften Einrichtung sah ich das „Hohelied der Liebe" übrigens noch im Sommer 1881 in dem alten Friedrich-Wilhelmstädtischen, dem jetzigen Deutschen Theater in Berlin mit Ernesto Rossi als Romeo, und wahrscheinlich hat sich diese Einrichtung bis auf den heutigen Tag auf italienischen Bühnen erhalten.

Nicht viel anders verfuhr Schröder bei seinen Shakespearebearbeitungen. Er strich den ganzen Eingang zum „Lear" bis zur Verbannung Kents und verwandelte ihn in bloße Erzählung. Cordelia fiel zum Schluß nur in eine Ohnmacht. Hamlet verkündete mit gerührten Worten den Antritt seiner Regierung. Selbst der Mohr und Desdemona blieben seit der dritten Othello-Aufführung am Leben. Das alles erscheint uns gegenwärtig im Sinne des Dichters unbegreiflich und unerhört, aber die Nerven seiner Zuschauer waren außerstande, soviel Blut und Leichen auf der Bühne zu erblicken wie wir. Erst viel später konnte man daran denken, Shakespeare in der ursprünglichen Fassung zu spielen und die Bearbeitungen, die ihren ursprünglichen Zweck erfüllt und überflüssig geworden waren, in die Bibliothekschränke einzuschließen.

Von Garrick besitzen wir 27, von Schröder 32 Stücke,

die der Novellendichter Eduard v. Bülow, der Vater unseres unvergeßlichen Klaviervirtuosen und Orchesterdirigenten Hans v. Bülow, in vier Bänden herausgegeben und Ludwig Tieck mit einer gehaltvollen dramaturgischen Einleitung versehen hat. Garricks „Clandestine marriage", ein Lustspiel, daß sich noch heute auf dem Repertoire der englischen Bühnen erhalten hat, wurde unter dem Titel „Die heimliche Heirat" von Schröder deutsch übersetzt und eingerichtet, so daß sich die beiden Künstler, die sich niemals gekannt haben, mit dieser Arbeit im literarischen Sinne über den Kanal die Arme entgegenstreckten.

* * *

Beide Künstler waren glücklich verheiratet. Garricks Frau war deutschen Ursprungs und in Wien geboren. Sie wurde als Kind zur Tänzerin ausgebildet und trat in dieselbe Klasse ein, in der auch die Kinder von Maria Theresia Unterricht im Tanzen erhielten. Die Kaiserin interessierte sich für das anmutige hübsche Mädchen, und änderte deren Vatersnamen Veigel, der in der Wiener Volkssprache soviel wie Veilchen bedeutet, in den entsprechenden französischen „Violette" um, den die Kleine fortan behielt. Maria Theresia glaubte aber zu bemerken, daß ihr kaiserlicher Gemahl sich für die Tänzerin allzusehr interessierte, und schickte sie infolgedessen mit Empfehlungen nach London. Dorthin reiste Fräulein Violette in der Verkleidung als Page, trat im Drury Lane-Theater mit Erfolg auf und wußte sich auch gesellschaftlich bei angesehenen Familien eine Stellung zu sichern. Garrick war von seiner zukünftigen Frau auf der Bühne ebenso entzückt wie sie von ihm, aber es wurden Beiden große Schwierigkeiten gemacht, sich ihr Glück zu erobern.

Die Tänzerin soll schließlich vor Liebe krank geworden sein, und Garrick gerade durch sein ritterliches Verhalten, mit dem er seine Leidenschaft zu unterdrücken versuchte, auf die Umgebung seiner Angebeteten einen so starken Eindruck gemacht haben, daß er allen Widerstand gegen diese Ehe besiegte.

Daraus hat sich dann jene romantische Geschichte entwickelt, die den Stoff zu einem oft gespielten kleinen Stück „Dr. Robin" lieferte. Ebenso hat Deinhardstein in Wien in den dreißiger Jahren des vorigen Jahrhunderts den Künstler zum Helden eines Lustspiels gemacht. Im Juni 1749 konnte Garrick seine Braut vor den Altar führen, um in ihr fast 30 Jahre hindurch den klügsten und besten Lebenskameraden zu besitzen. Sie überlebte ihren Mann noch 44 Jahre, blieb die treue Hüterin seines Ruhmes, war der Gegenstand allgemeiner Verehrung und starb erst als uralte Dame im 98. Lebensjahr. Drei Generationen hatten zu ihr emporgeblickt, und ihre Erinnerungen von der in Wien verlebten Kindheit bis zu ihrer Stellung in London als Gattin des größten lebenden Schauspielers, von der Kaiserin Maria Theresia bis zur englischen Königsfamilie, von der sie in der Einsamkeit ihres Alters häufig Besuche empfing, standen ihr lebendig vor der Seele.

Auch Schröders Ehe beruhte auf reinster Zuneigung zweier, trotz ihrer Verschiedenheit für einander geschaffener Charaktere, und entsprach den höchsten Begriffen eines musterhaften deutschen Familienlebens. Anna Christina Hart war als Kind armer Eltern in Deutsch-Rußland ebenfalls zur Tänzerin ausgebildet worden. Mit neun Jahren kam sie mit der Wäserschen Truppe, die sich mühselig durchschlug, nach Deutschland, und als achtzehn-

jähriges Mädchen in das Ackermannsche Haus. Sie war keine Schönheit, aber frisch und anmutig in ihrer Erscheinung, und nahm mit ihren blauen Augen und blonden Haaren so schnell für sich ein, daß Schröder, als er zum erstenmal mit ihr auftrat, von ihrer „stummen Schönheit“ einen starken Eindruck empfing. Sie heirateten sich im Jahre 1773, und Schröder sprach von der Trauung mit dem geliebten Weibe immer als von dem glücklichsten Tage seines Lebens. Frau Schröder entwickelte sich allmählich zu einer tüchtigen Schauspielerin, zuerst im Fach der Naiven, dann aber auch in tragischen Rollen, bei denen ihre Erfolge niemandem größere Freude bereiteten, als ihrem eigenen Mann. Als ihre Hauptaufgabe betrachtete es Frau „Stina“ jedoch zu allen Zeiten, die Sorgen und Aufregungen Schröders zu teilen, ihm innerhalb der vier Wände die Falten von der Stirn zu glätten, um als Künstlerin vor ihm bescheiden zurückzutreten. Völlig ungetrübt war aber auch ihr Glück nicht, denn wie in der Ehe Garricks hörte man auch in dieser Häuslichkeit, wo so viele bedeutende Menschen sich zu gehaltvollem Gespräch begegneten, kein fröhliches Kinderlachen. Die schweren Zeiten der letzten Theaterdirektion wurden von beiden mit ungebrochenem Mut durchgekämpft. Daß Frau Schröder einen starken Charakter und eine vornehm empfindende Seele besessen habe, zeigte sie nicht nur als Frau und Mitarbeiterin des Direktors und Schauspielers, sondern auch in der Fassung und Würde, die sie bei seinem Tode zeigte. Die beiden größten Schauspieler Deutschlands und Englands sind musterhafte Gatten gewesen, und haben Frauen von einwandfreiem Charakter und künstlerischer Begabung durchs Leben geführt.

Garrick und Schröder waren durch ihr Talent und ihren Unternehmungsgeist, durch ihren Fleiß und ihre Ordnungsliebe in ökonomischen Dingen zu wohlhabenden Männern geworden. Garrick konnte sogar ungewöhnlich reich genannt werden. Seinem aufreibenden theatralischen Beruf gegenüber sehnte er sich schon frühzeitig nach einem „buen retiro“, das er sich im Sommer 1754 an einem der reizendsten Punkte der oberen Themse, in Hampton, erwarb und bis zu seinem Tode 1774 zu seinem ständigen Landaufenthalt machte. Dort verlebte er an der Seite seiner Frau im Verkehr mit der blühenden Natur, die ihn umgab, mit den Büchern und Kunstschätzen, die er gesammelt hatte, und den Freunden, die er stets mit offenen Armen empfing, glückliche Wochen und Monate. Seinem dramatischen Abgott hatte er dort einen griechischen Tempel errichtet und darin eine Statue von Shakespeare aufstellen lassen, bei welcher der Bildhauer Roubiliac Garrick als Modell benutzt hatte. Nach dem Tode der Witwe kam sie in die Eingangshalle des British Museum, wo sie sich noch befindet. Wer einen Sommerausflug nach Hampton Court unternimmt, um das Schloß mit seiner Gemäldegalerie kennen zu lernen, sollte nicht versäumen, auch Garricks Sommersitz einen Besuch abzustatten. Was an ihm sterblich war, wurde in der Westminsterabtei in London in dem berühmten Poets Corner der Erde übergeben. Dort ruht er vor dem Denkmal Shakespeares, nach Heinrich Heines Worten, wie ein treuer Hund zu Füßen seines Herrn. Ein Relief zeigt den Künstler, wie er mit beiden Armen einen Vorhang öffnet.

Schröders viel bescheideneres Besitztum befand sich in Rellingen bei Hamburg und war ein von alten Bäumen

freundlich beschattetes Landhaus. Es ist noch vorhanden und bildet den Bestandteil einer vom Sanitätsrat Dr. Ofterdinger geleiteten Heilanstalt bei Pinneberg in Holstein. Dorthin hatte er sich zurückgezogen, um seinen Geist mit einer weniger anstrengenden und aufreibenden Tätigkeit als dem Theater zu beschäftigen. Er fand Vergnügen, aber keine volle Befriedigung an der Landwirtschaft, die er eifrig betrieb, wenn er Scheunen und Ställe besuchte und den Stand der Saaten beobachtete. Die Musterwirtschaft, die er einrichtete, und die Anpflanzung des Parks, den er auf einer ehemals überschwemmten Wiese durch Aufschüttung von Erde schuf, kosteten ihn so viel Geld, daß er sagte, er hätte das Terrain dafür mit Talern pflastern können. Das Theater ließ ihm keine Ruhe, so sehr er sich auch Mühe gab, es zu vergessen. Im Traum sah er sich wieder auf der Bühne als Darsteller und auf seinem Direktionsposten. Aus einer Scheune machte er einen Gartensaal, wo er Schauspiele aufführen ließ, während die Viehstände in Ankleidezimmer für die Darsteller verwandelt wurden. Er versuchte es mit einem andern Mittel, die Ideen, die sich ihm wieder aufdrängen wollten, zu verscheuchen, denn er war ein begeisterter Freimaurer und brachte es bis zum Großmeister. In dieser Tätigkeit entfaltete er eine ähnliche Herzenswärme und Charaktergröße wie als Schauspieler. Er bekämpfte in der Loge den Pietismus, der ihm schon auf der Schule das Leben verbittern wollte, und war für die Ausbreitung der alten St. Johannismaurerei tätig, die als wesentliche Reform anerkannt und als gereinigtes System der Maurerei mit seinem Namen belegt wurde.

Schließlich gewann die Leidenschaft für das Theater

in ihm aber doch die Oberhand, wie schon daraus hervorgeht, daß er Riccobonis Vorschriften über die Kunst des Schauspielers deutsch bearbeitete und ergänzte und den unglücklichen Entschluß faßte, die Direktion der Hamburger Bühne 1811 zum dritten Male zu übernehmen. Die Fremdherrschaft Napoleons hatte aber Hamburg für französischen Besitz erklärt und untersagte die Aufführung aller Stücke von deutschnationalem Charakter, vor allem sämtliche Dramen von Goethe und Schiller. Außerdem war der Geschmack ein anderer und Schröder selbst alt geworden. In dem heißen Sommer gingen die Geschäfte schlecht, und nach einem Jahr hatte er die Sache so satt, daß er nach einer Einbuße von 60000 Mark die Direktion endgültig niederlegte. In seinem rastlos tätigen Geist begann er sich mit astronomischen Studien zu beschäftigen, als ob er sich von der Vergänglichkeit des Bühnenlebens zu dem ewigen Walten der Natur hingezogen fühle.

Nach seinem 1816 erfolgten Tode wurde seine Leiche von Rellingen nach dem Freimaurerhause in Hamburg zur feierlichen Einsegnung überführt und dann auf dem früheren Jakobi- dem jetzigen Petrikirchhof vor dem Dammtor beigesetzt, wo sein Grab einen von Trauerweiden beschatteten Sandstein mit Masken als Symbolen seiner Kunst, Zirkel und Sonne als Sinnbild der Freimaurerei und eine von seiner Gattin verfaßte Inschrift aufweist.

Schröders äußere Erscheinung wird von seinem besten Freunde und genauesten Kenner seiner Kunst, Professor Meyer von Bramstedt, in dem klassischen dreibändigen Werk, das er vor achtzig Jahren über ihn veröffentlichte, genau geschildert. Danach übertraf er,

wie es dort heißt, die gewöhnliche Länge, sein Kopf war edelgeformt und das Gesicht hatte einen angenehmen unverkennbaren Ausdruck von Ruhe, Scharfsinn und Wohlwollen. Nase und Mund waren unaussprechlich lieblich, die Augen nicht groß, aber dem Antlitz entsprechend, das sich namentlich durch in ungemeine feines Profil auszeichnete. Von alledem geben uns die Bilder Schröders keine rechte Vorstellung, der wenig Wert darauf legte, Malern oder Bildhauern zu sitzen, ganz im Gegensatz zu Garrick, den eine ganze Reihe von ausgezeichneten Meistern in Büsten und Bildern verherrlicht hat. Beide haben das Goethesche Wort „Edel sei der Mensch, hilfreich und gut" in ihrem Beruf und Privatleben zur Wahrheit gemacht, Garrick, der für seine reichlich ausgestreuten Wohltaten oft mit Undank belohnt wurde, und Schröder, der bereits 1793 den ersten Versuch einer Pensionsanstalt für seine Schauspieler machte und damit dem großen Gedanken der Genossenschaft deutscher Bühnenangehöriger vorarbeitete, wie er auf Ludwig Barnays Anregung fast achtzig Jahre später verwirklicht werden und segensreiche Früchte zur Hebung des Schauspielerstandes zeitigen sollte.

* * *

So sind beide Männer, obwohl im Leben getrennt, doch für die Geschichte ihrer Kunst unauflöslich miteinander verknüpft. Obwohl es zu ihrer Zeit weder Grammophon noch Kinematograph gab, durch die wir Bewegungen und Töne jetzt festhalten können, ist es doch möglich, von ihrer Persönlichkeit und ihrer Kunst eine deutliche Vorstellung zu gewinnen. Wir dürfen die Namen dieser beiden Schauspieler zusammen aus-

sprechen und ihre Tätigkeit miteinander vergleichen, denn sie ergibt für die historische Betrachtung Reflexe und Perspektiven, wie sie etwa bei Lichtern entstehen, die zwischen Spiegeln aufgestellt sind. Sie verfügten über eine erstaunliche körperliche Beredsamkeit, scharfe Menschenbeobachtung und Beweglichkeit der nachahmenden und nachschaffenden Phantasie. Sie bekannten sich auf der Bühne zu dem gleichen Ideal der Wahrheit und Natur, dessen Fahne sie bis zur Erschöpfung ihrer Kraft alle Zeit hochgehalten haben. Sie dachten trotz ihres rastlosen Ehrgeizes, mit dem sie sich zu den ersten Künstlern ihrer Zeit heranbildeten, nicht nur an persönlichen Ruhm, sondern haben sich gerade dadurch die Unsterblichkeit gesichert, daß sie das Denkmal des größten dramatischen Dichters mit unvergänglichen Siegeskränzen schmückten, wo es notwendig und erfreulich war, vor dem Ganzen bescheiden zurücktraten, eine dramatische Schule schufen, wie sie nie wieder bestanden hat und Männer von hoher Bildung und unantastbarem Charakter waren. Bis zur Gegenwart haben sich dramaturgische Kritik und Kunst der literarischen Darstellung beständig mit ihnen beschäftigt. Über Garrick sind in den letzten Jahren zwei musterhafte Biographien in englischer Sprache von Fitzgerald und Knight, sowie zwei wertvolle deutsche Studien von einem jüngeren Gelehrten Christian Gaehde und unseres Altmeisters Friedrich Haase veröffentlicht worden, der aus der Seele des darstellenden Künstlers persönlich zu uns spricht, während Bernhard Litzmann in seinem großen Werk, das seiner Vollendung entgegengeht, mit reichem Wissen und geklärtem Urteil alles zusammenfaßt, was wir von Schröder überhaupt wissen.

Der Name Garrick ist in der ganzen Welt symbolisch geworden für eine geniale schauspielerische Begabung, und Schröders Züge glauben wir wieder zu finden, wenn wir in Goethes „Wilhelm Meister" die Charakteristik des Schauspielers Serlo verfolgen. Von beiden gilt, was Schröder einmal in einem Briefe an seinen ersten Biographen in kräftigeren Worten ausdrückte, und was Eduard Devrient in gewählteren wiedergegeben hat, daß ihre Aufgabe für die Geschichte der dramatischen Kunst darin bestand, „durch Leitung und vorleuchtendes Beispiel Schauspieler zu Menschen und Menschen zu Schauspielern zu machen".

Die französische Tragödin Rachel auf der Pfaueninsel

Jedesmal, wenn der Dampfer auf der Fahrt von Wannsee nach Potsdam an der Landungsbrücke hält, der gegenüber das reizende Eiland aus den glitzernden Fluten der Havel auftaucht und der Führer die Station Pfaueninsel ausruft, glaubt der Freund der märkischen Landschaft Bilder eines alten Märchenbuches aufzuschlagen. Ein gefälliger Botsmann führt den Spaziergänger in seinem Nachen mit gleichmäßigem Ruderschlag zum Ufer der Waldinsel hinüber, dort, wo im Siegesjahr 1870 in die Erde eine Eichel gesenkt wurde und jetzt ein haushoher Baum seine Äste nach allen Seiten ausbreitet. An dem unter Bäumen versteckten Hause vorbei, dessen Wächter den Besucher mit fröhlichem Bellen begrüßt, führt der Weg aufwärts durch das dicht verschlungene Gezweig eines Laubenweges zu Parkanlagen, wo mächtige Eichen ihren Schatten spenden und zwischen dem frischen Grün der Wiesen üppige Büsche von Blüten und Blumen uns entgegentreten. Wir schreiten weiter und erblicken das wunderliche Landhaus, dessen Plan die Gräfin Lichtenau, die Freundin Friedrich Wilhelms II., entworfen haben soll. Sie sehnte sich an dieser Stelle nach dem Anblick einer Schloßruine, um in romantischen Gefühlen schwelgen zu können. So entstand die Form

einer verfallenen Burg mit den beiden runden Türmen, die oben durch eine Brücke miteinander verbunden sind. An den hellgrauen Wänden des Gebäudes klettert grünes Gewinde empor, und der Weg rings herum ist mit Bäumen eingefaßt.

Hart am Saum des Rasens steht vor dem Schloß auf hohem schlanken Postament eine kleine Marmorfigur, die eine Frau in ruhiger, ernst sinnender Haltung zeigt und im Frühling von weißen Blütenzweigen überdacht wird. Es ist das Standbild der französischen Schauspielerin Rachel, die um die Mitte des vorigen Jahrhunderts ihren Ruhm von Paris aus durch einen großen Teil von Europa und Amerika ausbreitete. Ihrem unvergleichlichen Spiel war es beschieden, die bleichen Schatten Corneilles und Racines mit der Glut ihres Temperaments und der Macht ihrer Beredsamkeit zu neuem Leben zu erwecken und aus der dramatischen Poesie an einer Stelle, wo das Feuer anscheinend lang erloschen war, eine gewaltige Flamme von Leidenschaft aufschlagen zu lassen. Unter der Statuette liest man den Namen der Künstlerin und die Worte „Den 13. Julius 1852". Wie die Schauspielerin an diesem Tage auf die Pfaueninsel kam, in welchem Kreise sie dort den Mittelpunkt bildete, welche Erinnerungen sich an ihre Person und ihre Kunst knüpfen, bildet einen kleinen Roman, den zuerst Louis Schneider in seinem Werk „Aus meinem Leben" erzählt hat.

Seit dem Erscheinen jenes Buches ist mehr als ein Vierteljahrhundert dahingegangen. Der Bericht, den der lebens- und federgewandte Vorleser Friedrich Wilhelms IV. über das Auftreten der französischen Tragödin auf der Pfaueninsel und seinen Anteil an dem

Zustandekommen dieser merkwürdigen Kunstleistung gibt, bildet einen interessanten Beitrag zur modernen Berliner Hof- und Theatergeschichte. Es sind seitdem aber noch andere Darstellungen erschienen, die mancherlei richtigstellen und vervollständigen. Viel zu wenig sind die eigenen Briefe der Rachel über das Erlebnis auf der Pfaueninsel, das einen ungemein starken Eindruck auf sie machte, bekannt geworden. Eine wertvolle Ergänzung der älteren Berichte bilden ferner Mitteilungen, die vom königlichen Hausministerium auf unsere Bitten aus den Akten ausgezogen worden sind. Sie führen eine beredte Sprache, wenn man sich in die Zeit zurückversetzt, in der sich um eine berühmte Sängerin oder Schauspielerin alles begeistert drängte. Bei der Rachel trafen die Umstände so eigentümlich zusammen, daß ihr Erscheinen auf der Waldinsel im Rahmen einer berauschenden Natur und einer ungewöhnlich erlesenen Gesellschaft wie eine Phantasmagorie wirkte, deren Bild man in der Erinnerung deutlich bewahrt, auch wenn sie längst in Nacht und Nebel zerflossen ist.

Alle Kenner der Bühne, die sie gesehen haben, stimmen in der alten wie in der neuen Welt darin überein, daß die Rachel ebenso in ihrer Erscheinung und Spielweise, wie in der Kunst ihres Vortrags und in der Steigerung ihrer Leidenschaft ein Phänomen ohnegleichen gewesen sei. Das Gegenteil einer Heroine, wenn man an das Imponierende der äußeren Gestalt denkt, eher klein als groß, ungewöhnlich mager, wenngleich von sehnigen Gliedern, versetzte sie schon durch ihr Auftreten das Publikum in Erstaunen. Sie verkörperte in ihrer Gestalt und Bewegung eine Würde, die nicht vom Theater zu stammen, sondern ihr ganz persönlich zu gehören

schien. Sie trug in den Tragödien der französischen Klassiker ihr antikes Gewand so wundervoll plastisch, als ob die Statue eines griechischen Meisters Leben bekommen hätte. In dem Oval ihres Antlitzes wirkten die edle Stirn mit den großen schwarzen Augen, der zierlich gebauten und leicht geschwungenen Nase, den ausdrucksvoll gezogenen Lippen und dem energischen Kinn in harmonischer Weise zusammen. Ihre Bewegungen verloren sich nicht in gleichgültigem Durcheinander ohne charakteristische Bedeutung, sondern versetzten die Zuschauer durch ihre Einfachheit zunächst in Spannung, um sie dann durch die Größe ihrer Gebärden, durch das Unwiderstehliche ihrer Kopfhaltung, ihrer Armbewegung, ihrer Fingersprache auf das Unmittelbarste zu packen. Die volle Gewalt ihrer Persönlichkeit lag aber in der Art ihres Vortrags. Von ihrer Sprechweise erzählt Karl Schurz in seinen Lebenserinnerungen, daß die ersten Töne wie aus den innersten Höhlen der Brust, ja wie aus dem Bauch der Erde zu kommen schienen, und daß er nie eine Stimme gehört habe, die so hohl und doch so voll, so gewaltig und doch so weich, so übernatürlich und doch so wirklich geklungen habe. Es ist bezeichnend für den Eindruck, den die Darstellungsweise der Rachel auf Männer von ganz verschiedenem Bildungsgang, Geschmack und Temperament gemacht hat, daß sie alle, ob Deutsche oder Ausländer, mit ihren Erinnerungen und Schilderungen sogleich in das Gebiet poetischer Gleichnisse und Bilder umschlagen. Man lese nur die begeisterten Aufsätze, die ein sonst so ruhiger und sachlicher Beurteiler wie Titus Ulrich über ihr Berliner Gastspiel geschrieben hat und die nach seinem Tode unter dem Titel „Kritische Aufsätze“ 1894 als Buch heraus-

gegeben wurden! So vergleicht auch Schurz das Gesicht der Rachel mit einem Gorgonenhaupt, ihre Brauen mit unheimlich drohenden Wolken, ihre Augen mit höllischem Feuer, ihre Finger mit vergifteten Dolchen oder Tigerklauen. In den wildesten Stürmen der Leidenschaft, bei denen sich die Natur wie bei schweren Gewittern zu entladen scheint, war sie in ihrem ursprünglichen Element. Alles Herbe, Große und Imponierende bis zu der äußersten Schärfe des Hasses und der Bosheit bildete ihr eigenstes Reich. Corneille und Racine hat sie durch die Kraft ihrer Leidenschaft zu modern wirkenden Dichtern gemacht, während sie den Humor und die leichte Grazie Molières nicht zu erschöpfen vermochte.

Die meisten Spaziergänger machen den Rundgang um die Pfaueninsel von den reizenden Anlagen am Schloß bis zur tausendjährigen Eiche, dem Kavalierhaus, das aus dem Baumaterial eines Renaissancehauses in Danzig errichtet ist, und der Meierei, die am Ende der Insel als gotische Ruine aufgeführt ist, ohne der festlichen Veranstaltungen zu gedenken, die unter Friedrich Wilhelm IV. die stillen Gänge und Plätze dieser Idylle mit dem Glanz der Hofgesellschaft, mit Musik und frohen Gelagen erfüllten. Bei einer solchen Gelegenheit erschien auch Fräulein Rachel im Sommer 1852 als Gast des preußischen Königshauses an dieser Stelle, um im Kreise gekrönter Häupter, Minister und Generäle Proben ihrer Kunst zu bieten und Anerkennungen zu empfangen, wie sie kaum jemals einer Bühnendarstellerin beschieden worden sind. Louis Schneider erzählt in seinem Memoirenwerk ausführlich, wie er nach dem Auftreten der Rachel im „Polyeuct“ von Corneille im Theater des Neuen Palais in Sanssouci die Künstlerin in den Muschelsaal führte,

wo der König sie huldvoll begrüßte, während sie selbst durch das Taktvolle und Unbefangene ihres Benehmens allgemeine Bewunderung erregte. Sie erschien im Kreise ihrer Mitspieler als Königin und fühlte sich unter Königen wie unter ihresgleichen. Am 13. Juli jenes Jahres sollte die Tragödin während der Anwesenheit des Kaisers und der Kaiserin von Rußland auf der Pfaueninsel einige Szenen aus ihrem Spielplan sprechen und der Vorleser des Königs sie auf dem Bahnhof in Potsdam empfangen und nach dem Eiland führen. Die Rachel, die trotz des warmen Sommertages in einem schwarzen Seidenkleid mit kostbaren Spitzen erschienen war, mußte dem festlichen Anlasse zuliebe ihre Toilette unterwegs durch Umwandlung des Spitzenschleiers in eine Mantille, helle Handschuhe und eine Rose im Haar in ein spanisches Nationalkostüm verändern.

Auf der Pfaueninsel war aber nichts für eine theatralische Aufführung eingerichtet, und die Rachel geriet außer sich, als man ihr zumutete, im Freien auf dem Kieswege neben dem Rasen zu sprechen. Halte man sie vielleicht für eine Seiltänzerin? Schneider mußte sein ganzes diplomatisches Geschick anwenden, um sie zu beruhigen und es ihr klar zu machen, daß es für sie gar keine größere Ehre geben könne, als mitten in der fürstlichen Gesellschaft nicht wie eine Befohlene, sondern wie eine Eingeladene angesehen, nicht als reisende Virtuosin, sondern als gleichberechtigter Gast behandelt zu werden. Ausschlaggebend war aber der Hinweis auf den allmächtigen Kaiser Nikolaus von Rußland, an dessen Gunst ihr wegen eines Gastspiels in St. Petersburg viel gelegen sein mußte. Außer ihm und der Kaiserin war die Familie des preußischen Königshauses vollzählig

mit vielen andern hohen Herrschaften anwesend. Da die Dämmerung bereits hereingebrochen war, mußten um die Künstlerin, während sie ihre Rolle sprach, Windlichter aufgestellt werden, damit man ihre Gesichtszüge erkenne. So stand die Tragödin in ihrer schwarzen Gestalt, geisterhaft beleuchtet in der Fülle ihres Genies im Kreise dieser Fürstlichkeiten, Generale, Diplomaten, Minister und Hofherren, während die vom Abendwind bewegten Lichter seltsame Schatten über ihr Antlitz hinweghuschen ließen und die Quellen und Wasserkünste die leidenschaftlichen Ausbrüche der Phädra, Virginie und Adrienne Lecouvreur mit murmelnden Melodien begleiteten. Wie aus den Akten des Hausministeriums hervorgeht, hat die Rachel übrigens zweimal auf der Pfaueninsel gesprochen, was jedoch Schneider in seinen Erinnerungen nicht erwähnt. Aus diesem Umstand erklärt sich vermutlich der Unterschied zwischen seinem und dem Bericht von Theodor Fontane, der in seinen „Wanderungen durch die Mark Brandenburg" erzählt, die Rachel hätte auf der Pfaueninsel die Szene aus der „Athalie" von Racine vorgetragen, in welcher die Königin dem Oberpriester das Kind abfordert.

Man kann es der Künstlerin nicht verdenken, wenn sie das Echo dieser einzigen Triumphe in Berlin, im Neuen Palais und auf der Pfaueninsel in Potsdam aus der französischen Presse heraustönen ließ. Sie richtete an einen journalistischen Freund in Paris ein Schreiben, in dem sie ihre Erlebnisse haarklein erzählte. Unter den zahlreichen Briefen, die wir von ihr besitzen und die von Georges d'Heylli im Jahre 1882 herausgegeben wurden, ist dies der originellste, reizendste und ausführlichste. Während man diese Zeilen liest, glaubt

man das Feuer ihrer dunkeln Augen zu fühlen, das selbstzufriedene Lächeln zu beobachten, das um ihre Lippen spielt, zu sehen, wie ihre Feder über das Papier hastig hinwegraschelt. Sie ist, während sie einen Bogen nach dem andern mit ihren Schriftzügen bedeckt, noch völlig betäubt von den Huldigungen, die ihr dargebracht wurden. Das Kind der Armut war allerdings bereits eine europäische Berühmtheit geworden. Aber erst bei dieser Gelegenheit wurde sie von Königen und Kaisern als gleichberechtigt anerkannt. Sie lacht beim Schreiben. Sie fühlt ihren Wert und preist ihr Glück, das sie auf eine solche Höhe emporgetragen hat. Mit Recht konnte sie ausrufen, daß weder Talma, der Großmeister der Tragödie, noch Fräulein Mars, deren Beliebtheit als Schauspielerin der ihrigen am nächsten kam, jemals einen solchen Erfolg erlebt haben. War sie das wirklich selbst, die kleine Rachel, die im Kreise ihrer Freunde so heiter und liebenswürdig, auf der Bühne dagegen so furchtbar und erschütternd wirken konnte? Jetzt ist sie schon bei der sechsten, bald darauf bei der neunten Seite ihres Briefes angelangt und noch immer hat sie etwas hinzuzufügen. Man sieht, es ist ihr kaum möglich, alles ordentlich zu erzählen.

Offenbar sah sie in diesem Augenblick ihr ganzes früheres Leben als eine Reihe schnell auftauchender und wieder verschwindender Bilder vor sich. Sie dachte an ihre ärmliche Kindheit, die ganz auf der Schattenseite des Lebens stand. Wie sie, 1820, in einem Wirtshaus des Städtchens Mumpf im Kanton Aargau zur Welt gekommen, mit ihren Eltern, armen jüdischen Hausierern aus dem Elsaß, durch Frankreich zog, und in Paris mit ihren Schwestern auf den Straßen zur Harfe sang.

Wie sie wegen ihrer Stimme Beachtung fand und auf einem kleinen Übungstheater zu spielen anfing. Wie sie damals nur zwei Paar Strümpfe besaß, von denen das eine gewaschen wurde, während sie das andere trug. Wie sie jeden Morgen um sechs Uhr aufstand, die Betten machte, auf den Markt ging, um zum Essen einzukaufen und sich nur deshalb ihre Marktgroschen machte, um für drei Francs eine Molièreausgabe zu erstehen. Der berühmte Schauspieler Samson, einer der feinsten Künstler im Hause Molières und ein Genie als dramatischer Lehrer im Konservatorium, gab ihr in seiner Klasse Unterricht. Sie dachte an ihr erstes Auftreten im Théâtre français im Juni 1838, wo sie bereits ihre Hauptrollen spielte, ohne daß irgend jemand ihr Erscheinen auf dieser Bühne beachtet hätte, und wie dann zehn Wochen später der große Tag für sie anbrach, als Jules Janin im „Jornal des Débats“ sein berühmtes Feuilleton über sie schrieb und damit die Pariser auf das „kleine unwissende Ding“ mit dem „göttlichen Funken des Genies“ so neugierig machte, daß sich fortan bei ihrem Auftreten das Theater bis auf den letzten Platz füllte.

Ein kurzer Kampf, dann Siege scheinbar ohne Ende, mit denen sie sich Paris, Frankreich und die Hauptstädte Europas eroberte. Sie fühlte sich mit Recht als die erste tragische Künstlerin ihrer Zeit. Überall, wo sie erschien, lag ihr die Gesellschaft zu Füßen, um sie mit Ehren und Auszeichnungen zu überschütten. Wenn sie an ihre Einnahmen dachte, glaubte sie auf zauberisch erhellten Wegen einherzuschreiten, wo links und rechts sich Türen zu Schatzkammern öffneten. Immer weiter dehnte sich ihr Reich aus, immer lauter und heller

erklang ihr Name in der Welt, immer höher durfte sie greifen, um Ruhmeskronen an sich zu ziehen. Und dann konnte sie zu Hause wieder das kleine drollige Mädchen sein, das ihrem Bewunderer Alfred de Musset selbst die Beafsteaks in der Küche braten und eine Bowle brauen mußte, das sich ärgerte, weil man ihr wegen ihr Magerkeit die Rolle der Phädra nicht geben wollte und, während ihre Mutter und Schwester einschliefen, die Szene der aufbrausenden Liebeserklärung mit prachtvoller Leidenschaft deklamierte, bis ihr Vater aus der Oper kam und ihr in so grobem Tone befahl, mit der Lektüre aufzuhören, daß ihr die Tränen in die Augen traten. Das alles tauchte wieder in ihrer Phantasie auf, als sie ihren Freunden nach Paris schrieb, was sie alles in Berlin am Hofe des Königs von Preußen erlebt hatte. Als nach der Februarrevolution im Jahre 1848 König Louis Philipp die Flucht ergriff und Frankreich zur Republik erklärt wurde, gelang es ihr, die Zuschauer im Theater dadurch in einen wahren Rausch des Entzückens zu versetzen, daß sie in einer eigentümlich getragenen, vor Leidenschaft zitternden Tonart, die halb Gesang und halb Deklamation war, auf der Bühne die Marseillaise vortrug, dabei die Trikolore in die Hand nahm und, während sie das Triumphlied Rouget de Lisles mit der Verurteilung der Tyrannen beendigte, sich die Fahne der französischen Freiheit malerisch um Brust und Hüften schlang. Das alles war durch den Glanz ihres Genies in Vergessenheit gebracht. Sie erschien im Kreise gekrönter Häupter als durchaus ebenbürtig.

Aus ihrem Brief bekommt man in vieler Hinsicht ein anders geformtes Bild als aus dem Bericht von

Louis Schneider. Der „Vorleser seiner Majestät“ wird nur flüchtig genannt bei einem Ausflug, den sie in der Umgebung von Sanssouci machte und bei dem es Schneider so einzurichten wußte, daß die Künstlerin von dem Kronprinzen von Preußen begrüßt und angesprochen wurde. Zum ersten Male war sie schon im Sommer 1850 im Berliner Opernhause und dann im August 1851 vor dem Königlichen Hofe im Neuen Palais in Potsdam aufgetreten. Jetzt brauchte sie um den Erfolg in der Hauptstadt Preußens nicht erst zu ringen. Er war ihr im voraus gewiß und konnte nur noch eine Steigerung erfahren, wie es durch die persönlichen Auszeichnungen von Seiten der Fürstlichkeiten in überraschender Weise geschah. Wie sie in dem erwähnten Briefe selbst erzählt, gab sie am 8. Juli 1852 im Neuen Palais als Camille in Corneille „Horace“ ihre erste Vorstellung. Man hatte für sie im Schloß ein glänzendes Frühstück angerichtet, und zwar in einem besonderen Gemach, während die Mitglieder ihrer Gesellschaft in einem anderen Saal speisen sollten. Aber da hielt sie, wie aus ihrer humorvollen Schilderung hervorgeht, eine flammende Rede des Inhalts, daß ein guter General am Tage der Schlacht seine Mahlzeit inmitten seiner Truppen einnehmen müsse.

Am Geburtstage der Kaiserin von Rußland wurde die Hitze so arg, daß man von einer Theatervorstellung absehen mußte. Die Rachel schreibt, daß sie daher auf der Pfaueninsel im Freien mehrere Szenen, darunter fast den ganzen zweiten Akt aus „Phädra“, ferner aus „Adrienne Lecouvreur“ und die Lafontainesche Fabel von den „beiden Tauben“ vorgetragen habe. Die Künstlerin meldete ferner nach Paris, daß Zar Nikolaus

sich hierauf erhoben und mit einem Ausdruck, in dem von dem Wesen eines wilden Tyrannen nichts zu finden war, zu ihr gesagt habe: „Fräulein Rachel, Sie sind noch größer als Ihr Ruf!“ Er habe sie darauf eingeladen, nach Rußland zu kommen und damit eine Bestätigung dessen gegeben, was sie bereits von der Kaiserin gehört hatte. Der Zar schien es ihr anzumerken, daß sie von ihrem Vortrag ein wenig ermüdet sei. Er ergriff daher im Gespräch ihre beiden Hände und zwang sie, während sie aufstehen wollte, auf ihrem Sessel sitzen zu bleiben. Als sie am Tage darauf in Potsdam die „Phädra“ spielte, ließ ihr der König durch den Intendanten Grafen v. Redern vor der Vorstellung die Summe von 20000 Francs auszahlen. Zu den sechs Vorstellungen, die sie vorher in Berlin gegeben hatte, war ihr das Opernhaus völlig kostenfrei zur Verfügung gestellt worden. Rachel versäumt es außerdem nicht anzuführen, daß der Kaiser von Rußland ihr durch den Grafen von Orloff zwei wundervolle, von Diamanten umgebene Opale überreichen ließ, die sie auf 10000 Francs schätzte.

Schon im Jahre vorher war von dem Bildhauer Afinger eine Statuette der großen Tragödin dargestellt worden. Aus den Angaben des Königlichen Hausarchivs durfte ich zur Kenntnis nehmen, das Afinger hierfür im Dezember 1851 ein Honorar von 566 Tlr. 20 Sgr. erhalten habe. Der Künstler war aus dem Handwerk hervorgegangen. In seiner Vaterstadt Nürnberg hatte er als Klempnergeselle begonnen, als Arbeiter einer Silberplattierfabrik eine nicht gewöhnliche Geschicklichkeit gezeigt und auf der dortigen Kunstschule seine Ausbildung erfahren. Er fertigte Kopien von verschiedenen

Bildwerken an und eine von diesen Nachbildungen, die Nürnberger Nonne von Veit Stoß, erregte die Beachtung Rauchs in so hohem Maße, daß dieser ihn aufforderte, in seine Werkstatt einzutreten. Afinger erwies sich bald als ein ebenso eifriger wie begabter Schüler des großen Meisters, der ihn geistig und technisch förderte, ohne in die Entwicklung seiner persönlichen Anlagen, seine Vorliebe für das Sinnende und Gemütvolle, störend einzugreifen. Nach zweijähriger Lehrzeit war der Schüler selbst ein Meister geworden, dem ein kolossales Christusrelief für die Kirche in Dinkelsbühl, und eine Maria mit dem Christuskind vortrefflich gelangen. Er verließ jedoch die Spuren des altdeutschen Schaffens, um sich der modernen Auffassungsweise anzupassen. Sein erster glücklicher Wurf auf der neuen Bahn war die Statue der französischen Tragödin auf der Pfaueninsel.

Afinger zeigte in seiner Statuette dieselbe Auffassung, wie sie uns aus einem ebenfalls im Jahre 1852 von Karl Müller angefertigten Porträt der Schauspielerin entgegentritt, das allgemein für das wahrste und menschlich rührendste Bildnis der Künstlerin gilt. Afinger suchte ebenfalls nicht das dämonische Aufflammen der Leidenschaft, sondern die in sich beruhigte Weiblichkeit festzuhalten. Der edel geformte Kopf sitzt stolz auf den Schultern. Der rechte Arm stützt sich mit dem Ellbogen auf die linke Hand, während das Kinn von den Fingern der rechten umschlossen wird. Welch ein erstaunlicher Aufstieg und Zusammenbruch, welch seltsames Leuchten und Erlöschen in der Entwicklung der hier dargestellten Frau! So plötzlich sie am Himmel der Kunst, einem Meteor vergleichbar, aufblitzte, so schnell

entschwand sie auch wieder den Blicken ihrer Bewunderer. Mit 18 Jahren war sie bereits eine Berühmtheit und Mitglied der Comédie française in Paris. Mit 30 Jahren begann sie die Berliner in helles Entzücken zu versetzen. Mit 35 Jahren holte sie sich den Todeskeim in Amerika.

Während der Pariser Weltausstellung spielte sie im Sommer 1855 zum letztenmal vor ihren Landsleuten. Ein bittres Gefühl bemächtigte sich ihrer, als sie sah, daß ihre vollendeten Leistungen zwar immer noch gut besucht waren, aber nicht mehr denselben Zulauf fanden wie bei ihrem ersten Auftreten vor siebzehn Jahren. Gleichzeitig trat die italienische Tragödin Adelaide Ristori zum erstenmal mit ihrer Gesellschaft in Paris auf und versetzte das Publikum mit ihrer Myrrha, Francesca von Rimini und Maria Stuart in laute Begeisterung.

Die Italienerin spielte die Rolle der Franzesca in dem Drama von Silvio Pellico ganz im Geist der von Dante verherrlichten Sage mit einer Zartheit und Tiefe des Gefühls und einer hinschmelzenden Wehmut, die alle Herzen gewannen, wobei die Schönheit ihrer Erscheinung und die Ausdrucksfülle ihrer stummen Beredsamkeit in wohltuendster Weise überraschten. Sie wirkte mit ihrer hohen schlanken Gestalt und den großen edlen Zügen ihres Gesichts, mit dem ruhigen Feuer ihrer Augen und dem zugleich kräftigen und weichen Organ als auserwählte Vertreterin des italienischen Kunstgeistes. Erschien neben ihr die Rachel als das stärkere tragische Temperament, das in Ausdruck der Verzweiflung, der Wut und des Hasses unübertrefflich war, so wirkte die Italienerin durch das echt Weibliche und Einschmeichelnde

ihres Naturells, das Rührende und Poetische ihres Vortrags. Die Pariser schienen ihrem früher vergötterten Liebling untreu zu werden und sich dafür dem neuen Stern, der am Kunsthimmel aufgegangen war, um so begeisterter zu huldigen.

Die beiden größten Talente der italienischen und französischen Bühne sind sich bei dieser Gelegenheit in Paris persönlich nicht nähergetreten, obwohl sich Jules Janin alle Mühe gab, eine Annäherung zwischen ihnen herbeizuführen. Sie sahen sich gegenseitig auf der Bühne, und wie Frau Ristori in ihren „Ricordi“ mitteilt, wurde sie von dem plastisch schönen Spiel, der tragischen Wucht im Vortrag der Rachel aufs tiefste bewegt, obwohl sie kein Hehl daraus machte, daß sie gewisse Steigerungen des leidenschaftlichen Ausdrucks übertrieben fand. Indessen ließ es der Theaterklatsch, der von sogenannten Freunden genährt wurde, zu keiner persönlichen Annäherung kommen, und es blieb beim Austausch äußerer Höflichkeiten. Die Rachel hatte bei dem französischen Dramatiker Legouvé ein Drama „Medea“ bestellt, weigerte sich aber nachher, darin aufzutreten, angeblich weil es in Prosa geschrieben war. Nun erlebte sie, daß ihre Rivalin Adelaide Ristori gerade an dieser Arbeit Gefallen fand, und sie für sich ins Italienische übersetzen ließ. Sie sollte bei ihren Gastspielen damit solchen Erfolg erringen, daß man sie überall in der Rolle der kolchischen Zauberin sehen wollte.

Alles bestärkte die Rachel in ihrem Entschluß, dem Beispiel der Jenny Lind zu folgen und eine Kunstreise durch die Vereinigten Staaten von Nordamerika auszuführen. Im September 1855 trat sie zum erstenmal in New York auf, wo man sie bewunderte, ohne daß die

Einnahmen auch nur annähernd die Höhe wie bei dem Auftreten der schwedischen Nachtigall aufwiesen, und schon im November zeigten sich bei ihr die ersten Anzeichen des Leidens, das sie so unerwartet schnell dahinraffen sollte. Sie litt unter den Folgen einer starken Erkältung, als sie von New York nach Boston, Philadelphia und Charlestown reiste und sich dabei, ohne die volle Teilnahme des Publikums zu finden, den größten Strapazen aussetzte. In Havana suchte sie Erholung von ihrem Brustleiden, das aber immer mehr zunahm, so daß sie von dort nach Hause schrieb: „Je suis malade, bien malade. Mon corps et mon esprit sont tombés à rien!“, sich und ihre Gesellschaft mit Napoleon und seiner Armee in Moskau verglich und von Todesahnungen verfolgt wurde. Im Januar 1856 kehrte sie völlig erschöpft von Amerika nach Frankreich zurück und trat im Herbst eine Reise nach Ägypten an. Sie hielt sich in Kairo auf und begab sich bis zum ersten Katarakt.

Sie träumte von ihren Erfolgen, klammerte sich an die Hoffnung an, daß sie wieder vor einer begeisterten Menge auf der Bühne erscheinen würde und fühlte doch, wenn sie den Spiegel zur Hand nahm und ihr bleiches schmales Gesicht betrachtete, daß alles verloren sei. Während sie langsam dahinsiechte, meldeten die Zeitungen die Triumphzüge der Frau Ristori, die mit unzerstörbarer Kraft und Ausdauer durch ganz Europa zog und ihr Publikum für den „süßen toskanischen Laut“ begeisterte. Ihr wurde das Glück zuteil, daß sie noch an ihrem achtzigsten Geburtstag den fünften Gesang des Danteschen „Inferno“ auf der Bühne des Teatro Valle in Rom vortragen durfte und für ihren Grabstein wünschte

sie sich die Inschrift „Per l'arte fino alla morte." Dagegen die arme Rachel! Hüstelnd und fiebernd saß sie, achtunddreißig Jahre alt, in ihren Spitzenmantel gehüllt, wochenlang auf dem Deck ihrer Dahabije, ließ ihre Blicke über die glatte Wasserfläche des Nils, die Ufer der lybischen und arabischen Wüste, die einsamen Dörfer und Palmenhaine schweifen, sog die warme weiche Sonne des Südens begierig ein und sah in den gewaltigen Überresten einer fünftausendjährigen Kultur Bilder der allgemeinen Vergänglichkeit und des unerbittlichen Todes, der alles dahinrafft. Unendlich rührend sind die Briefe, die sie aus Kene und Theben an die Ihrigen schrieb, wo sie sich beim Anblick der Tempel, Königsgräber und Mumien nach der ewigen Ruhe sehnte. Auf der Rückreise von Ägyten ist sie 1858 in Cannes gestorben und auf dem Père Lachaise in Paris beigesetzt worden.

Seltsamerweise ist in neuerer Zeit niemand auf den Gedanken gekommen, Reproduktionen der Statuette auf der Pfaueninsel mittelst plastischer Vervielfältigung, Photographie oder Zeichnung anzufertigen, wie aus den Nachforschungen hervorgeht, die das Königliche Hausministerium auf meine Bitte anstellen ließ. Auch d'Helleyi erwähnt in der Sammlung der Rachelschen Briefe nichts von dem Denkmal. Nicht einmal eine Künstlerpostkarte ist zur Erinnerung an den geschichtlich interessanten Vorgang im Rahmen dieser paradiesischen Landschaft vorhanden. Jedesmal, wenn ich in den Laubgängen der Pfaueninsel spazieren ging und die Statuette durch die grünen Zweige hindurchschimmern sah, beschäftigte mich der Gedanke, daß ein unglücklicher Zufall oder ruchlose Hände das reizende Kunstwerk beschädigen

oder zerstören könnten, und daß sich in solchem Fall keine Erinnerung daran erhalten würde. Afinger, der Bildhauer, war im Jahre 1882 in Berlin gestorben. Sollte sich im Besitz der Familie nicht wenigstens ein Abguß des Denkmals befinden? Nach langem Fragen und Suchen stellte es sich heraus, daß aus der Zeit seiner Entstehung in der Tat noch eine solche Wiederholung vorhanden war, die wir als langersehnte „Rettung" des Kunstwerks mit aufrichtigem Danke begrüßten. Unter verstaubten und vergessenen Sachen einer Rumpelkammer trat das Bild der Künstlerin dem Suchenden auch im kalten Gips noch beredt und lebendig entgegen. Die Kopie gibt den Eindruck des Originals getreu wieder, das inmitten der Gartenanlagen der Pfaueninsel alle Freunde des Theaters so ernst und stimmungsvoll anblickt und die Erinnerung an eine der größten Menschendarstellerinnen erweckt, die jemals auf der Bühne erschienen sind. Während ich das feine und eindrucksvolle Kunstwerk an einem schwülen Sommerabend in der Stille meines Arbeitszimmers betrachte, scheint sich der Genius der Rachel noch einmal in voller Unmittelbarkeit zu offenbaren. Die unselige Liebesraserei Phädras, die grausame und heuchlerische Leidenschaft Athalies und die Seelenqual Camilles, die den Bruder und den Geliebten zum Todeskampf gegeneinander ausziehen sieht, zucken auf wie grelle Blitze bei einem Gewitter, in dem sich die Natur von einem quälenden Druck mit furchtbarer Gewalt und Schönheit befreit.

Zur Erinnerung an Hedwig Niemann

An ihrem heißen fiebernden Theaterblut, das sie groß und berühmt gemacht hat, ist Hedwig Niemann auch zugrunde gegangen, nachdem es ihr zur Gewißheit geworden war, daß sie als Schauspielerin nichts mehr zu hoffen hatte und kaum noch im Konzertsaal Aufgaben fand, an denen sie ihre Vortragskunst zur Geltung bringen konnte. Sie vermochte es nicht zu fassen, daß die Tage fortan ohne die Aufregungen des Sinnens und Phantasierens, die Abende ohne das Hochgefühl des Schaffens und die süße Musik des Beifalls kalt, leer und tot an ihr vorbeiziehen sollten, daß sie der Welt nichts mehr zu sagen hatte. Ihr ganzes Wesen war in allen Fasern mit der Bühne so innig verwachsen, daß es für sie schon einen tragischen Entschluß bedeutete, nicht mehr durch die Mittel der körperlichen Beredsamkeit, sondern nur durch den Klang ihrer Stimme vom Lesepult herab ihr Publikum an sich zu fesseln. Sie brauchte den Zauber der Kulissen, die Kunst des mimischen Ausdrucks und des dramatischtn Spiels, um die Leidenschaften austoben zu lassen, die in ihr loderten und durch keine andere Beziehung zum Leben beruhigt werden konnten. Sie hatte in ihrem Denken und Fühlen nichts von einer alten Frau und kämpfte mit Riesenkräften für ihren

Ruhm, um die welken Kränze durch frisch blühende und duftende zu ersetzen. Sie war wirklich jünger, als es die meisten ihrer Verehrer glaubten, denn diese pflegten immer nur daran zu denken, wie lange sie ihre Erfolge mit dankbarem Beifall begleitet hatten, und vergaßen darüber zu leicht, wie früh dergleichen Theaterkinder anfangen, auf der Bühne mitzuwirken.

Die Verstorbene konnte es beweisen, daß sie im Dezember 1904 sechzig Jahre alt geworden war. Im November 1850 gastierte Emil Devrient, damals der berühmteste jugendliche Held und Liebhaber der deutschen Bühne, in Magdeburg unter der Direktion Springer. Es sollte „Don Carlos“ gegeben werden und der Künstler darin die Rolle des Marquis Posa spielen. Für die Infantin brauchte man ein Kind, das, ohne zu heulen oder ängstlich davonzulaufen, den Weisungen des Regisseurs folgte und sich von der Stimmung der schwierigen Szene zwischen der Königin und dem König Philipp so tragen ließ, daß es die paar Worte ohne komischen Dialekt und mit dem richtigen Ausdruck sprechen konnte. Man fragte bei den Angestellten der Magdeburger Bühne nach, versuchte es mit verschiedenen Persönchen, die aufgeweckt zu sein schienen, fand aber keines, das genügte. Da erinnerte man sich des Dekorationsmalers Raabe, der mit schweren Sorgen zu kämpfen hatte, um seine Familie zu ernähren. So viel Farbe er auf die Leinwand verspritzte, um kostbare Schlösser und üppige Parkanlagen entstehen zu lassen, so armselig ging es bei ihm zu Hause zu, wo jedem einzelnen die Bissen zugezählt wurden und es trotzdem oft am Notwendigsten fehlte.

Dieser Maler muß ein talentvoller Mann gewesen sein, denn er hat ein Bild voll Leben und Charakteristik

hinterlassen, auf dem Hedwig als kleines Kind mit ihrem Brüderchen dargestellt ist. Sie steht an einem Tisch in ihrem weißen, um den Hals ausgeschnittenen Waschkleide und hat eine Puppe vor sich liegen. Die Backen sind kräftig und voll, so daß man keineswegs an schlechte Ernährung denkt. Das kecke Stumpfnäschen kündigt die spätere Naive an, die Augen sind ausdrucksvoll nach vorn gerichtet, und das volle blonde Haar bedeckt mit langgeringelten Locken die Schläfen. Neben ihr steht ihr Bruder, hält ein Heft in der Hand und deutet mit dem Zeigefinger der rechten Hand auf eine Stelle hin, wo er eben gelesen hat. Den Hintergrund des Bildes bilden Bäume und Gartenanlagen. So muß Hedwig Raabe ausgesehen haben, als ihr Vater sie für die Rolle der Infantin vorschlug, die sie ohne störende Unterbrechungen und Überraschungen zu Ende führte. „Ah, sieh' da, meine Mutter! Das schöne Bild —" sind die ersten Worte gewesen, welche die Künstlerin auf der Bühne gesprochen hat. Sie war damals sechs Jahre alt. Zum Beweis hatte sie unter Glas und Rahmen den Theaterzettel aufbewahrt und bis an ihr Lebensende in ihrem Salon täglich vor Augen.

Und nun sollte sie mit sechzig Jahren ihre Künstlerlaufbahn abschließen, weil der Körper das nicht mehr ausdrücken wollte, was in ihrem Geist und Herzen lebte, und weil sie keine Aufgaben fand, an die sie im wahrsten Sinne glaubte, und mit denen sie den Klang ihres Namens rein erhalten konnte! Wie ein kalter Schauer überlief es sie, als dies sechste Jahrzehnt ihr plötzlich mit heiserer Grabesstimme zurief, daß sie fortan zum Nichtstun verurteilt sei. Diese Erkenntnis war für sie der härteste Schlag, der sie treffen konnte. Alle Emp-

findungen, die sie als Gattin, Mutter und Hausfrau durchlebte, konnten sie für diesen Verlust nicht entschädigen. Die Erinnerungen und Kunstwerke ihres mit allem nur denkbaren Komfort geschmückten Heims blieben für sie tot, seitdem ihre Tochter sich einen eigenen Hausstand gegründet hatte, der eine Sohn als Arzt in die Leydensche Klinik getreten war, und der andere, der ursprünglich Schauspieler werden wollte, als Philolog mit Erfolg seinen eigenen Weg ging. Sie dachte daran, daß Sarah Bernhardt älter als sie war und noch täglich auf ihrer Bühne in Paris und bei zahlreichen Gastspielen die Öffentlichkeit beschäftigte, daß Adelaide Ristori sich noch als Siebzigjährige in der Rolle der Maria Stuart bewundern ließ. Die Dejazet, so grübelte sie weiter, war fast eine Greisin, als sie mit ihrer mutwilligen Laune in Hosenrollen die Pariser noch immer entzückte, und ebenso behauptete sich Mademoiselle Mars in ähnlichem Alter auf der Höhe ihres Ruhms, als sie vom Lustspiel, wo ihr die ersten Lorbeeren erblühten, ins tragische Fach überging.

Man muß Frau Hedwig beobachtet haben, um zu wissen, was in ihr vorging, wenn sie zum Gastspiel von Eleonora Duse ins Theater ging. Sie bewunderte natürlich aus vollem Herzen die geniale Italienerin, aber zugleich krampfte sich in ihr alles schmerzhaft zusammen, weil sie nun erst recht merkte, daß sie für die Schauspielkunst verdrängt und erledigt war. Ihre Augen funkelten, ihre Hände zitterten, als ob sie mit einem Satz auf die Bühne springen und das verführerische Spiel der Menschendarstellung, koste es, was es wolle, wieder fortsetzen müsse. Wenn die ersten Abendstunden anbrachen und in den Schauspielergarderoben die Lichter aufblitzten, war sie eine

unglückliche Frau. Dann spürte sie erst recht die ungeheure Leere, die sich ihrer bemächtigt hatte. Sie mußte spielen und brauchte die Bühne wie Luft und Licht, Speise und Trank. Man möchte sagen, sie sei künstlerisch verhungert, weil es ihr an der Nahrung gebrach, von der sie allein zu leben vermochte.

Und doch hatte sie das beste Beispiel unmittelbar vor sich, wie man von den Triumphen der dramatischen Kunst Abschied nehmen kann, ohne zu verzweifeln oder gar ins Grab zu sinken. Ihr Gatte Albert Niemann war in diesem Punkt das schärfste Gegenteil von ihr. Er vermochte es, sich von der Bühne, seitdem er sie nicht mehr betreten hat, auch innerlich so völlig loszusagen, daß die Erinnerung daran außerstande war, ihm trübe Stunden zu bereiten. Seit Jahren geht er grundsätzlich in keine Opernaufführung mehr und besucht auch selten eine Schauspielvorstellung. Wie mit einem Schwamm, der über eine reich beschriebene Schiefertafel hinwegfährt, hat er alles fortgewischt, was ihn zum Nachdenken darüber bringen könnte, ob er vielleicht zu früh aufgehört habe und ob er uns die Lösung weiterer Aufgaben ohne Grund schuldig geblieben sei. Seine Künstlerlaufbahn betrachtet er mit völliger Unbefangenheit wie eine Begebenheit, die er genau kennt und studiert hat, die ihn aber innerlich kaum noch viel angeht. Er kann unwillig auffahren, wenn Unberufene in bester Absicht und aus aufrichtiger Bewunderung daran zu rühren versuchen, und würzt seine Erinnerungen, wenn er selbst darauf zu sprechen kommt, immer mit einer starken Dosis von Ironie. Durch seine vielseitigen Interessen für alle Vorgänge des öffentlichen Lebens und ein geradezu unersättliches Lesebedürfnis, das vor keinem noch so entlegenen Gebiet der

Wissenschaft zurückschreckt, hat er sich ein heilsames geistiges Gegengewicht geschaffen, um das Theaterblut, an dem seine Gattin dahingegangen ist, gewaltsam zu unterdrücken. Für ihn bedeuten eine Zeitungsnummer, eine Reisebeschreibung, ein biographisches Meisterwerk oder eine Depesche vom Kriegsschauplatz in der Mandschurei ungleich mehr als die hohen „C“s aller seiner Kunstgenossen und die verlockendsten Rollen, die ihnen zufallen.

Wieviel List mußte ich anwenden, um ihn kurz vor seinem siebzigsten Geburtstag dahin zu bringen, daß er mir aus seinem Briefwechsel mit dem König Ludwig II. von Bayern und Richard Wagner ein paar Blätter vorlegte, obwohl er bei unseren langjährigen freundschaftlichen Beziehungen genau wußte, daß er keine mißbräuchliche Verwertung dieser Dokumente zu befürchten hatte! Frau Hedwig half mir in liebenswürdiger Weise, ihren Gatten gnädig zu stimmen, der bei meinem Ansinnen erst eine Weile unwillig schnurrte und brummte, wie ein Löwe, der geschoren werden soll. Ich empfand Sorge, daß die Eheleute bei diesen Verhandlungen ernsthaft aneinander geraten würden, und äußerte mich dahin, daß ich um des lieben Friedens willen auf die Erfüllung meiner Bitte gern verzichten wolle. In diesem Augenblick machte Niemann, dem seine Frau mittlerweile einen gefährlichen Blick zugeworfen hatte, plötzlich einen Satz durchs Zimmer, verschwand in einem Nebengemach und kehrte nach wenigen Minuten mit einer Mappe zurück, in der sich, musterhaft geordnet, alles vorfand, was ich kennen lernen wollte. Nun war aller Widerstand gebrochen und der Künstler in so glücklicher und ausgiebiger Stimmung, daß das halbe Jahrhundert seiner Sängerlaufbahn wie eine lange Reihe von Lichtbildern vor meinen Augen vorbeizog.

Um zwei Uhr nachts bekam Frau Hedwig mit den beiden Söhnen Angst vor der mächtigen Batterie von Flaschen mit dem edelsten Moselwein, die sich vor uns aufgetürmt hatte, und trat heimlich den Rückzug an. Nur die Tochter hielt mit bewunderungswürdiger Standhaftigkeit aus, und wir blieben so lange beisammen, bis wir durch ein Poltern über uns daran erinnert wurden, daß die anderen Hausbewohner bereits ausgeschlafen hatten und ihren Morgenkaffee erwarteten. Wenn sich Niemann irgendeinem Freunde gegenüber ohne Rückhalt erschlossen hat, so geschah es in dieser Nacht. Aber soviel wir auch plauderten und schwärmten, Scherze und Bosheiten austauschten, kam niemals ein Wort des Bedauerns über Niemanns Lippen, daß er mit achtundfünfzig Jahren seiner Kunst den Abschied gegeben hatte.

Um so schmerzhafter fraß der Gram darüber, daß sie entsagen müsse, am Herzen seiner Frau. Sie dachte an ihre frühe Jugend, die ihr seit jenem ersten kindlichen Versuch viel Wirres und Bitteres auf den Weg geschleudert hatte, an das Ringen ums liebe Leben, das mit Entbehrungen und Demütigungen aller Art erkauft wurde, an die lichtvoll auftauchenden Hoffnungen und die schweren Enttäuschungen, die alles wieder in trübes Dunkel zu hüllen schienen. Neun Jahre war sie bei der Bühne, als sie 1859 einen Sprung vorwärts machte und zu dem großen Lehrmeister schauspielerischer Wahrheit und Natürlichkeit, Chéri Maurice, nach Hamburg ins Thaliatheater kam. Maurice hatte ein feines Verständnis für aufstrebende Talente und besaß die seltene Gabe, sie so hinauszustellen, daß ihre Fehler im Wesen der Rolle fast unbemerkt verschwanden und ihre guten Eigenschaften um so wirkungsvoller hervortraten. Friederike Goßmann, die

damals den Ruhm genoß, die erste deutsche Naive zu sein, hatte zwei Jahre vorher ihr Hamburger Engagement gelöst und ihr Platz war unbesetzt geblieben, als man sie am Wiener Burgtheater als glänzende Vertreterin ihres Faches mit offenen Armen empfing. Der Gedanke an diese von Heiterkeit und Sonne umstrahlte Erscheinung mit all dem Jugendfrohen, Gesunden und Lieblichen, das sie erfüllte, mochte unserer Hedwig als Leitstern auf ihrem Wege erscheinen, auf dem es ihr an Dornen und spitzen Steinen nicht gefehlt hat. Sie hat in ihrer Jugend auf der Bühne oft gelächelt und mit jener unwiderstehlichen Kraft gejubelt, die alles mit sich fortriß, auch wenn auf ihrem Mittagstisch nur ein armseliger trockener Bissen lag und sie nach der Vorstellung mit hungrigem Magen ihr Lager aufsuchte. Aber ein unklares Drängen und Vorwärtsstreben erfüllte sie in den Jahren, als die Not ihr zur Erzieherin wurde. Die beiden in Hamburg verlebten Winter machten sie innerlich frei und gaben ihr die Beweglichkeit, jeden Empfindungston, den sie brauchte, sicher anzuschlagen und wirkungsvoll ausklingen zu lassen. 1860 kam sie nach Berlin ans Wallnertheater, nicht in das stattliche Haus, wo sich gegenwärtig das Schillertheater O. befindet, sondern nach der gegenüberliegenden „Grüne Neune", wo sich um Karl Helmerding die ersten humoristischen Kräfte in den Volksstücken von Kalisch, Weirauch und Pohl gruppierten. In Mainz und Prag konnte sie ihr Rollenfach noch vielseitiger ausbilden, als sie ein Engagement erhielt, das sie ihrem Ziel um entscheidende Schritte näher brachte.

Hedwig Raabe kam nach Petersburg, wo sie an dem dortigen deutschen Theater den Grundstein zu ihrer eigentlichen Berühmtheit legte. Von den vier Jahren. die sie

in der russischen Hauptstadt verlebte, wirkte sie einen Winter an der Seite Friedrich Haases und zeichnete sich alsbald in modernen Konversationsstücken und Lustspielen so glücklich aus, daß sie in kurzer Zeit der Liebling des Publikums wurde. Das Erfrischende ihres Naturells und die Natürlichkeit ihres Spiels erhielten dabei noch eine wesentliche Verfeinerung durch das Studium der französischen Komödie, die in Petersburg neben der deutschen in hohem Ansehen stand. Eine Anzahl frischer Kräfte, die aus dem Konservatorium in Paris hervorgegangen waren, und sich ihre Sporen in der Provinz verdient hatten, gingen mit Vorliebe nach der nordischen Residenz, wo sie ein dankbares und empfängliches Publikum fanden und auch in der Gesellschaft gern gesehen wurden. Von ihnen eignete sich die deutsche Naive mit schnell erfassendem Verstand manches an, was die französischen „Ingénues“ vor ihr voraus hatten, den weltstädtischen Geschmack in Erscheinung und Spiel, die Ruhe und Überlegenheit im Ausdruck der Leidenschaft und die Einfachheit, Schlichtheit und Innigkeit, die sie auf ihre deutsche Empfindungsart übertrug. Sie stand auf der Höhe ihres Könnens, als sie sich im Jahre 1871 mit Albert Niemann vermählte und nach Berlin mit dem Vorsatz übersiedelte, fortan kein festes Engagement mehr anzunehmen, sondern ihre künstlerische Tätigkeit nach freier Wahl der Bühnen fortzusetzen. In der Stellung ihres Gatten als Wagnersänger fand sie für sich den stärksten Antrieb nicht stehen zu bleiben, sondern sich immer höhere Ziele der Menschendarstellung zu stecken.

Woher hatte sie diesen weich dahinschmelzenden, schlichten und herzbewegenden Ton, mit dem sie die Zuschauer zu Tränen rührte? Woher das Ursprüngliche und

Fortreißende ihres Lachens, das geradezu unbändig werden und das Publikum in einen Rausch von Vergnügtheit versetzen konnte? Um uns wehmütig zu stimmen und zu erschüttern, besaß sie nach ihrem eigenen Bekenntnis ein Mittel, daß ihr jeden Augenblick zur Verfügung stand. Sie brauchte nur an all das Schmerzliche und Erniedrigende, all die Kämpfe und Entbehrungen zu denken, die ihre Kindheit und Jugend begleitet hatten, um den Ton tragischer Erschütterung anzuschlagen, der jedem Zuhörer in die Seele drang. Ihre Phantasie war von diesen quälenden Erinnerungen noch so erfüllt, daß sie den Worten des Dichters ohne weiteres die Stimmung des Selbsterlebten und Selbsterlittenen verleihen konnte. Und ebenso beruhte all das fröhlich Übersprudelnde, mit dem sie uns auf der Bühne erfreute, auf der natürlichen Anlage ihres Temperaments, das in glücklichen Stunden jeden Genuß bis auf den Grund auszukosten liebte, ohne viel nach der Welt und ihren Rücksichten zu fragen. Sie hatte eine Ehe geschlossen, in der zwei originelle Persönlichkeiten, geniale Künstler und leidenschaftliche Naturen sich unwiderstehlich anzogen, heftig bekämpften und immer wieder im Gefühl der gegenseitigen Bewunderung zusammenfanden. Sie war eine strenge Mutter und Hausfrau, die auf Ordnung hielt und von ihrer Umgebung viel verlangte. Aber so genau und bestimmt ihr Charakter abgeschlossen war, hatte sie sich in ihrer Seele doch all die Schwingungen ernster und heiterer Art bewahrt, die sie über die Ausgestaltung ihrer Rollen mit vollendeter Meisterschaft zu verteilen wußte.

Lange blieb sie die reizende Grille und Lorle in den bekannten Stücken der Birch-Pfeiffer, und die Jugend war ihr für Kleinigkeiten wie „Sie hat ihr Herz ent-

deckt“ oder „Aschenbrödel“ treu geblieben. Am bedeutendsten war sie in solchen Rollen, wo Schmerz und Freude miteinander abwechselten. Für beide Regungen fand sie einen Ausdruck, von dem auch die letzten Stäubchen des Einstudierten abgewischt waren, so daß nur das reine Gold der Natürlichkeit und Wahrheit hervorleuchtete. Mit einem literarischen Ehrgeiz, den man ihr nicht hoch genug anrechnen kann, griff sie zu Goethes „Geschwistern“ und schuf darin vielleicht ihre eigenartigste und rührendste Schöpfung als Marianne. Von ihr sagte Karl Frenzel einmal mit Recht, daß jeder, der sie hierin nicht bewundert hat, um eine schöne Stunde im Leben ärmer geblieben ist. Man konnte sich in der Tat nicht vorstellen, wie das Innige, Vertrauende und Hingebende eines reinen Mädchenherzens sich auf der Bühne noch überzeugender in Wahrheit und Wirklichkeit verwandeln sollte, als es im Spiel dieser Künstlerin geschah. Man empfand tiefe Wehmut darüber, daß ein solches Bild beim Fallen des Vorhangs wieder zerstört wurde, daß es kein Mittel gab, es für spätere Geschlechter aufzubewahren, um ihnen die Möglichkeit zu verschaffen, unser Entzücken zu teilen. Dann schloß sich Frau Niemann an das französische Sitten- und Gesellschaftsdrama des jüngeren Dumas und Sardou an und führte die Novitäten deutscher Schau- und Lustspieldichter wie Lindau, Lubliner und Blumenthal zum Siege, als sie 1883 in den Verband des Deutschen Theaters in Berlin eintrat, womit die Verkörperung einer Fülle neuer Rollen verbunden war. Sie war schon früher die erste Berliner Darstellerin der Ibsenschen „Nora“ gewesen und griff noch im Alter zu der baskischen Bäuerin in der „Roten Robe“ von Brieux und der abgespielten „Madame

Sans-gêne. Die reinste Wirkung ging in der letzten Zeit von ihrem Vortrag der Gretchenrolle in Goethes „Urfaust“ aus, die sie wiederholt im Konzertsaal mit dem Zauber ihres weichen innigen Organs vor einem beifallsfreudigen Publikum gesprochen hat.

Sie übte mit dieser Leistung eine so hinreißende und erschütternde Wirkung aus, daß die Zuhörer wie gebannt an den Lippen der Vorleserin hingen, die ohne die Hilfsmittel der Bühne, ohne Kulissen und Kostüme, ohne auch nur eine einzige Bewegung zu machen, allein durch das Wunderbare ihrer Stimme die Poesie dieser Rolle reiner und tiefer offenbarte, als wir es seit langer Zeit im Theater erlebt hatten. Daß die Künstlerin das Unbefangene und Mädchenhafte Gretchens, das Plaudern über das Häuschen und Gärtchen vor der Stadt, über Mutter, Bruder und Schwester vollendet wiedergeben würde, konnte man nach ihrer schauspielerischen Vergangenheit ohne weiteres erwarten. Sprache und Charakteristik der Faustdichtung erscheinen in dieser ersten Fassung, die von Erich Schmidt in einer Abschrift der Dresdener Hofdame, Fräulein von Göchhausen, einer begeisterten Verehrerin Goethes, entdeckt war, in vieler Beziehung frischer und unmittelbarer als in dem abgeschlossenen Werk. Wenn Gretchen beim Anblick des Schmuckkästchens ausruft: „Es ist doch wunderbar! Was mag wohl drinnen sein?“ hörten wir das köstliche, kindliche Erstaunen: „Was Guckguck mag dadrinne sein?“, das Frau Niemann wie eine echte Frankfurterin sprach. Aber vor allem war das „Ach neige, du Schmerzensreiche“ in der Weise, wie die Künstlerin diese Verse mit vor Scham und Reue bebender Stimme, der sich unaufhörlich steigernden Gewissensqual, dem Aufschrei der

Verzweiflung und dem zum Schluß wiederkehrenden rührenden Ton der Bitte um Erhörung vortrug, allen Anwesenden unvergeßlich. In der Blüte ihrer Jahre hatte sie sich einmal an dieser Rolle versucht, für deren tragische Schauer ihr Empfinden damals noch nicht ausreichte, und als sie die innere Kraft dazu erlangt hatte, konnte sie das Bild wohl für das Ohr, aber nicht mehr für das Auge glaubhaft gestalten. So war auch dieser Triumph für sie mit Bitterkeit gemischt, denn das Konzertpodium genügte ihr nicht. Sie brauchte die Bühne mit all ihren Aufregungen und Kämpfen und sah sich wie von bösen Geistern umringt, die ihr zuriefen: Das Spiel ist aus!

Sie war das Opfer ihres maßlosen Ehrgeizes und ihrer fieberhaften Unruhe geworden, die es ihr unmöglich machten, sich einem der bestehenden Theater dauernd anzuschließen, sich dem Ganzen unterzuordnen und andere neben sich zu dulden. Hätte sie sich entschließen können, mit den Zuschauern älter und alt zu werden, so wäre der gefährliche Unterschied der Jahre zwischen ihrer Erscheinung und ihren Rollen nicht so auffällig gewesen. Aber von ihrer künstlerischen Höhe zu alltäglichem Wirken hinabzusteigen, war ihr undenkbar, und als sie in ihrer Verzweiflung, Verlassenheit und Vereinsamung schließlich doch den schweren Entschluß faßte, war es zu spät. Ihr Gatte, Albert Niemann, sah diesen Kampf um den Erfolg und konnte der schwer Leidenden doch nicht helfen. Jedes Wort, das als Beruhigung dienen sollte, ließ die trübe Flamme des Schaffensdranges bei seiner Frau nur um so wilder emporqualmen. In der Gesellschaft fühlte sie sich als die Erste und verlangte, daß man sie als solche behandle. Künstlerische und geistige Neigungen

anderer Art kannte sie nicht und so starrte sie in ihren Gedanken und Träumen immer auf die Bühne, der sie ihr ganzes Selbst geopfert hatte und von der sie sich in grausamer Weise verstoßen fühlte. Sie wurde in diesem seelischen Aufruhr, der immer wieder durchbrach, obwohl sie ihn mit der ganzen Kraft ihres Willens äußerlich zu unterdrücken suchte, auch physisch krank und sah sich vergeblich nach dem Arzt um, der ihr helfen konnte. Mit schwerem Seufzer sagte damals Niemann: „Wenn meine Frau spielen könnte, würde sie gleich gesund werden."

Von den vielen Einsendungen neuer Dramen ließ sie nichts unbeachtet und fragte überall an, ob für sie nicht endlich wieder eine neue Rolle geschrieben sei. Um sich künstlerisch zu verjüngen, hätte sie in das Fach der humoristischen Mütter übergehen müssen und sicher wäre sie bei ernstem Wollen eine Frau Marthe Schwerdtlein oder eine Frau Hurtig geworden, wie wir sie saftiger, charakteristischer und belustigender nicht gesehen haben. Aber sie wollte weder alt werden, noch alt scheinen, sondern klammerte sich mit denselben Erwartungen wie früher nur um so gewaltiger an das Leben auf der Bühne an, so sehr sich der Kreis, der ihrem Talent gezogen war, auch verengern mochte.

Zuletzt zeigte sie ein lebhaftes Interesse an den Reinhardtschen Bühnen und wollte sich dem Direktor zur Ausbildung jüngerer Talente bei bestimmten Rollen zur Verfügung stellen. Sicher wäre dazu Frau Niemann bei ihrem heftigen, ungeduldigen Temperament, bei ihrer starken und unnachahmlichen Persönlichkeit, die jede schwächere Begabung entwurzelt und erdrückt hätte, durchaus ungeeignet gewesen. Aber sie rang mit schwindender Kraft noch immer nach irgendeiner Betätigung auf der

Bühne. Als im Winter 1905 der „Sommernachtstraum" im Neuen Theater mit so großem Beifall in Szene ging, saß Frau Niemann dicht vor mir in der Proszeniumsloge und das Unbeschreibliche trat ein, daß ich sie nicht erkannte, obwohl wir noch ein paar Wochen vorher lange miteinander geplaudert hatten. Die Gesichtszüge waren eingefallen und schlaff geworden, die Augen hatten ihren Glanz verloren und nur mühsam und undeutlich konnte sie mir zuflüstern, daß sie im Frühling eine Vorlesung über Gorki halten wolle. An jenem Abend war es für jeden, der die Künstlerin näher kannte, zur Gewißheit geworden, daß die Flamme dieses einst so leidenschaftlich glühenden Temperaments ausgebrannt war und daß sie, des inneren Halts beraubt, wie eine leere Hülle zusammenfallen mußte, weil das einzige, was ihr Leben gab, der Glaube an ihre künstlerische Leistungsfähigkeit, unwiderbringlich dahin war. Ihr Herz brach im Frühling desselben Jahres, weil sie nicht mehr spielen konnte.

Hanswursts theatralische Sendung

Wie Könige und Fürstlichkeiten in früherer Zeit, wenn sie von Regierungsgeschäften ausruhten oder Langeweile empfanden, nach dem Hofnarren riefen, so hat das Publikum im Theater, das von dem Selbstgefühl und der Launenhaftigkeit der Herrscher ebenfalls viel besitzt, frühzeitig das Verlangen nach einer komischen Person auf den Brettern empfunden. Sie brauchte nicht den natürlichen Ausdruck des Humors darzustellen, den das Leben aus jeder Situation, auch wenn sie noch so ernst ist, hervorquellen läßt. Es genügte vielmehr, wenn sie überhaupt da war, mit Pritsche und Schellenkappe neben der Handlung einherlief und sich hin- und herschieben ließ, wo man sie zur allgemeinen Belustigung brauchte. Der Hanswurst der Bühne war kein Verwandlungskünstler, der aus einem Charakter in den andern schlüpfte, sondern eine feststehende Figur, ein wohlbekannter Hausierer mit allerlei Schnurren. Als solcher war er eine Macht, mit der man rechnen mußte, die vielen großes Vergnügen, manchem Verdruß und Ärger bereitete.

Verfolgt man seine Spuren in der Geschichte des Theaters, so muß man sich hüten, gar zu ernst zu werden, denn der Schelm hat es offenbar darauf abgesehen, sogar über sein Grab manchen ehrbaren Forscher stolpern zu

lassen. Man muß aufpassen, wenn man ihn fassen will, denn er lockt noch immer in die Irre und sucht würdige Männer zu hänseln. Beinahe hat er in den Büchern, die sich mit Literatur und Theater beschäftigen, gerade so viel Verwirrung und Unfug angerichtet, wie ehemals auf der Bühne. Als kecker Bursche ist er aus fremdem Gebiet wie über einen Zaun zu uns gesprungen und mit seinem Ende hat er gelehrte Herren, die ihm gar zu feierlich entgegengetreten sind, zum Narren gehalten.

Die Figur des Spaßmachers von Beruf können wir bereits in der römischen Komödie nachweisen, wo er als rechtes Kind des derben, übermütigen Volksgeistes und auch außerhalb Roms in den Atellanen sein Wesen trieb, die wir uns nach Mommsens Erklärung als eine Art Krähwinkliaden zu denken haben. Diese humoristischen Spiele und Tänze arteten im Laufe der Zeit so sehr ins Zynische aus, daß Tiberius die Spieler des Landes verweisen mußte.

In einem umfangreichen Werk hat ein junger deutscher Gelehrter, Otto Driesen, kürzlich den „Ursprung des Harlekins" nicht, wie man bisher allgemein annahm, in Italien, sondern in Frankreich gefunden. Driesen stellt zweifellos fest, daß der Name „harlequin", zuweilen auch „herlequin" oder „hellequin" geschrieben, schon vor dem Jahr 1100 in Frankreich vorkommt, der italienische „arlechino" dagegen nicht vor dem 16. Jahrhundert sicher nachzuweisen ist. Wenn Dante in seiner „Göttlichen Komödie" von einem „Alichino" spricht, so hat er diesen Namen für einen der Dämonen in der Höllenbulge der bestechlichen Ratsherrn, der barattieri, entweder frei erfunden oder dem Altfranzösischen entlehnt. Dort entstand die Figur zuerst als höllische Spukgestalt

und verwandelte sich dann durch die befreiende Kraft des Volkshumors in eine lustige Person, die auf die Bühne hinübersprang und für alle europäischen Literaturen eine fröhliche Nachkommenschaft erzeugte.

Die italienischen Stegreifkomödien führten von selbst zur Einführung des Arlechino, denn ihre Handlung bestand nur aus einem allgemeinen szenischen Entwurf, den die Schauspieler durch ihre eigenen Einfälle und Redewendungen dialogisch ausführten. Ließ sich die Verbindung der einzelnen Auftritte nicht ohne weiteres herstellen, so mußte der Spaßmacher einspringen und drollige Übergänge erfinden. Daher der Name Lazzi, der von dem italienischen Lacci, „Schleifen", herrührt. Unter den italienischen Harlekins tat es Antonio Sacchi allen anderen zuvor. Er war anfangs des 18. Jahrhunderts in Wien geboren, hatte von seinem Vater, der Komiker am Hofe des Kaisers Leopold war, seine humoristische Begabung geerbt und war trefflich erzogen worden. Seine Leistungen als Tänzer und Stegreifspieler errangen ihm in Florenz die Gunst der vornehmen Welt. Mit der Maske des Truffaldino entwickelte er dann in Venedig eine solche Fülle von Witz und Laune, daß er mit seiner Truppe sogar von den Höfen in Moskau und Lissabon zu Gastspielen eingeladen wurde. Die beiden großen Bühnendichter Goldoni und Gozzi, die sonst in allen Fragen der Kunst und des Geschmacks auseinandergingen, waren in der Bewunderung Sacchis und seiner glänzenden Begabung einer Meinung. Er war der erste lebende Meister seiner Kunst und wegen seiner persönlichen Eigenschaften auch im Privatleben überall willkommen.

In Frankreich war Tabarin als Hanswurst ein von launigen Einfällen übersprudelnder Kopf, der mit

seinen Späßen in Paris allen Leuten die Wahrheit sagen durfte und sich sogar nicht scheute, unter dem allmächtigen Mazarin die Politik zu berühren. Mit seinem schäbigen Waffenrock, seinem von der Sonne ausgeblichenen Mantel, seinem hölzernen Degen stand er auf seinem Brettergestell vor dem Publikum des Pont neuf, um es nach Herzenslust zu verspotten. Ursprünglich Diener eines Quacksalbers, machte Tabarin mit seinen Späßen den Weg für das französische Lustspiel frei und hörte ungefähr da auf, wo Molière anfing. Boileau und La Fontaine erwiesen ihm in ihren Versen die Ehre der Erwähnung, und im „Tréteau de Tabarin" hat er dem angesehensten Künstlerkabarett in Paris den Namen gegeben.

Gleich allen zähen und langlebigen Menschen hat Hanswurst einen kräftigen Magen und eine gesunde Verdauung besessen. Seine Haupteigenschaft war überall das üppige Schmausen, das ihm das Blut fröhlich durch die Adern trieb und seinen Übermut nährte, während die andern die Stirn in Falten legten und sich über den Lauf der Welt Sorgen machten. Von diesem kräftigen Stoffwechsel hat er seinen Namen bei uns wie in anderen Ländern erhalten. In Deutschland ist er ein Hans, der die Wurst verzehrt. Die gehackte und gepfefferte Fleischmasse, die in Därme gestopft wird und schon bei Aristophanes vorkommt, wird zum Sinnbild seiner durcheinander gerührten Einfälle und seiner derben Natürlichkeit. In England sitzt er als Jack Pudding vor einer Schüssel mit gebackener Mehl- oder Fleischspeise. In den Niederlanden wird er zum Pickelhering oder Stockfisch. In Italien spielt er den „Signore", der die langen Fäden Makkaroni aufgabelt und sich in den

Mund stopft. In Frankreich ist er als Jean Potage nach dem Teller Suppe getauft worden, dem er eifrig zuspricht. Überall wurde er mit der Lieblingsspeise der Nation, der er seine Späße vormachte, in Verbindung gebracht. Er mußte gut gegessen haben, um lustig zu sein.

Ursprünglich schlich er sich ganz vorsichtig und bescheiden auf die deutsche Bühne. Seine ersten Spuren finden wir in dem dummen Teufel der mittelalterlichen Mysterien, wo er sich neben den ernsten und heiligen Vorgängen gelegentlich einen unschuldigen Witz erlaubt. Er verkleidet sich auch als Bote oder „Bott“, der in einem Drama „von der Kindheit Jesu“ das Eintreffen der heiligen drei Könige meldet und den grimmen Herodes wegen seiner Angst vor dem Christusknäblein hänselt. Dann lernte er mancherlei von den „englischen Komödianten“, die Ende des sechzehnten Jahrhunderts nach Deutschland gekommen waren und auch Stücke von Greene spielten, wo der Clown sich bereits einen festen Platz in der ernsten Handlung erobert hatte. Wahrscheinlich trug auch der Einfluß der italienischen Komödie mit ihren stehenden Figuren dazu bei, den eigentlichen Charakter des Hanswurst bei uns immer mehr auszubilden. Durch die Dreistigkeit, mit der er in die Handlung unvermutet hineinplatzte, erweckte er die Aufmerksamkeit des Publikums, und als er die Lacher auf seiner Seite hatte, begann er die Zuschauer unmittelbar anzusprechen und mit seinen derben Späßen und Zoten zu unterhalten. Luther hatte in seiner 1541 erschienenen Schrift gegen den Herzog von Braunschweig den Begriff des Hanswurst erläutert und darunter „grobe Tölpel“ verstanden, die „so klug sein wollen, doch ungereimt und ungeschickt zur Sache reden und tun“. Jetzt fühlte sich der kecke

Bursche auf der Bühne bereits in seinem Element und hatte sich aus einem harmlosen Spaßmacher in einen Zyniker verwandelt, der vor allem in seinen Anspielungen auf das Geschlechtsleben so wenig Maß hielt, daß wir kaum verstehen, wie ein anständiges Publikum sich dergleichen geschmacklose Ausschreitungen gefallen lassen konnte. Aber wie es in solchen Fällen immer geht, freute sich jeder, wenn des Nachbarn Blößen mit spitzigen und giftigen Bemerkungen getroffen wurden und spielte erst dann den Entrüsteten, wenn der Hanswurst ihn selbst beim Kragen faßte. Frauenrollen wurden damals allerdings von jungen Männern gespielt, aber im Zuschauerraum saßen ehrbare Damen und Mädchen, die sich an den saftigsten Ausfällen ergötzten und uns einen eigentümlichen Begriff von der Sittenstrenge der guten alten Zeit geben. Die derbsten Zoten wurden sogar gesammelt, damit sie der Nachwelt nicht verloren gingen. Kurzum, Jack Pudding und Pickelhering, Hanswurst und Arlechino hatten sich zu einer einzigen Person vereinigt, die für das Lachbedürfnis der Menge sorgte, während in der Schreckenszeit des Dreißigjährigen Krieges eine ganze Generation in fürchterlicher Barbarei heranwuchs. Anderthalb Jahrhunderte genoß dieser Spaßmacher aus Beruf sein Glück und seinen Ruhm völlig unbeschränkt. Wer ihm seine Herrschaft bestreiten und ihn als Gefahr für Sitte und Geschmack bekämpfen wollte, fiel ihm unfehlbar zum Opfer. Nur ein völliger Umschwung der Bildung und eine neue Blüte der Kunst waren imstande, eine Wandlung zum guten zu schaffen.

Die Leute, die auf der Bühne den Hanswurst spielten, waren im Leben oft gewissenhafte und ernst zu nehmende Männer von nicht gewöhnlicher Bildung und

achtungswertem Charakter. Das galt vor allem von Joseph Stranitzky, der Schüler des protestantischen Gymnasiums in Breslau gewesen sein soll. In ihm prasselte ein so starkes Theaterfeuer, daß es nur auf der Bühne ausbrennen konnte. Die Jesuiten suchten — so wird erzählt — den klugen Burschen einzufangen, aber sein Rektor war noch schlauer als sie und schaffte seinen Zögling an die Universität nach Leipzig. Statt Vorlesungen zu hören, schloß sich Stranitzky aber an die Gesellschaft des Direktors Velthen an. Der junge Mensch sollte nun durch Verwandte den Klauen der „Komödianten" entrissen werden. Einem schlesischen Grafen wurde er als Begleiter auf die Reise nach Italien mitgegeben. Was Stranitzky dort auf der Bühne sah, bestärkte ihn aber nur in der Überzeugung, daß er mit Leib und Seele dem Theater angehöre. Frühere Angaben über seine Herkunft aus Schlesien und seine Laufbahn sind übrigens stark bezweifelt worden. Nach neueren Forschungen soll er 1676 in Steiermark geboren und zuerst um 1700 in München und Augsburg als Marionettenspieler aufgetreten sein. Er hatte für seinen Beruf alles von der Natur mitbekommen, Nachahmungstrieb für das Alltägliche, ein starkes humoristisches Temperament, Zungenfertigkeit und Beweglichkeit und nicht zuletzt ein bedeutendes Organisationstalent. Er schüttelte sich eine Menge selbstgeschriebener Schwänke aus dem Ärmel und stand an der Spitze einer Gesellschaft, die sich schnell einen Namen machte. Was er in Italien an komischen Masken gesehen hatte, blühte nun auf deutschem Boden auf, wurde der augenblicklichen Tagesstimmung angepaßt und mit allerlei Anspielungen auf allgemein bekannte Personen und Zustände gepfeffert.

Stranitzky verwandelte die Figur des Hanswurst, soweit es überhaupt möglich war, aus einem allgemeinen Typus der Komik zu einem bestimmten volkstümlichen Charakter, der allen verständlich war und sich bald großer Beliebtheit erfreute. Er schuf aus eigener Anschauung die Figur des Salzburger Bauern, der schon Lachen erregte, wenn er mit seinem grünen Spitzhut, dem über dem Scheitel aufgekämmten Haar, dem großen schwarzen Bart, der offenen Joppe mit engen Ärmeln, den langen gelben Beinkleidern, dem Ränzel auf den Schultern und der Holzpritsche am ledernen Gurt auf dem Theater erschien. Sein breites grobes Gesicht, sein plumper Gang, seine derben Begierden, sein Verlangen nach einer kräftigen Mahlzeit, seine scheinbare Einfalt, die aber mit Argwohn und Schlauheit verbunden war, vor allem auch sein drolliger Dialekt, erregten überall lautes Lachen. Schon 1706 spielte Stranitzky in Wien auf dem Neumarkt und schlug mit seiner deutschen Gesellschaft die italienische, die früher an der Donau heimisch war, aus dem Felde. Seiner Begabung und Energie ist es zu danken, daß sich aus den Wandertruppen in Wien zum erstenmal ein ständiges deutsches Theater herausbildete. Wie ernst er es mit seinem Beruf nahm, geht aus der einen Äußerung hervor, die ihm zugeschrieben wurde: „Das Theater ist so heilig wie der Altar und die Probe wie die Sakristei". Dieser Vergleich stimmte allerdings wenig zu dem Inhalt der Stücke, der sich ausschließlich aus plumpen Späßen oder schauerlichen Mordgeschichten zusammensetzte. Als Stranitzky seine Kraft erlahmen fühlte, stellte er nach einer erfolgreichen Vorstellung selbst dem Wiener Publikum als seinen Nachfolger einen jungen Mann, Gottfried Prehauser, mit empfehlenden Worten vor. Dieser

blickte ängstlich und verlegen um sich, als im Hause sich keine Hand rührte, sank aber dann in die Knie, streckte den Zuschauern die Hände entgegen und rief mit kläglich-komischer Stimme: „Bitte, lachen Sie über mich!", womit er die Zuschauer in der Tat in fröhliche Stimmung brachte. Prehauser führte seine Späße in der bunten Jacke dem Publikum ebenfalls zu großem Dank aus und behauptete sich mehrere Jahrzehnte als dessen Liebling. Er war im Leben ein ernster, bescheidener Mensch von gutem Charakter und auf der Bühne ein Darsteller, dem man allgemein sein lebhaftes und natürliches Spiel nachrühmte. In der Rolle des Just in Lessings „Minna von Barnhelm" feierte er später seine Vermählung mit der ernsten Kunst.

Hanswurst hielt sich für unentbehrlich und das war sein Verderben, denn dabei wurde er dumm in seinem Übermut, und man konnte daran denken, ihm den Mund zu stopfen, sein dreistes Zappeln abzugewöhnen und ihn endlich ganz aus dem Tempel der Kunst hinauszuwerfen. Von zwei Seiten wurde er gleichzeitig in schärfster Weise bekämpft, von Gottsched, der seine unermüdlich raschelnde Feder im Namen des Anstands und der Bildung in Bewegung setzte, in ihm den wahren Gottseibeiuns sah und das Ungetüm wie ein geharnischter Ritter mit seiner Lanze niederzustechen suchte, und von Frau Neuberin, der trefflichen Pensionsmutter des Deutschen Theaters, die auf Ordnung und Zucht hielt und den unsauberen Patron in ihrer guten Stube nicht länger dulden wollte. Wie sie der vernachlässigten Literatur wieder Eingang und Einfluß auf die Bühne verschaffte, auf Befolgung gewisser Schönheitsregeln hielt, die sie dem französischen Drama entnommen hatte, ihre Schauspielerinnen auch im

Privatleben überwachte und bei sich wohnen ließ, während ihre Schauspieler wenigstens an ihrem Familientisch aßen, führte sie das schätzenswerte Bedürfnis der Bemutterung und des reinlichen Haushalts in künstlerischen Dingen auch zur Vertreibung des Hanswurst. Sie hatte ihn aufs Korn genommen und er mußte ihr erliegen. Mit seinen eigenen Waffen und auf dem Boden, wo er soviel gesündigt hatte, sollte ihm der Garaus gemacht werden. Die Neuberin wollte dem Bösewicht ein öffentliches Schandmal errichten, an dem ihm die Luft ausgehen sollte. Im Oktober 1737 ging die Verurteilung des Hanswurst in ihrem Theater vor dem Grimmaschen Tore in Leipzig vor sich. In einem Vorspiel, das die Direktorin zu diesem Zweck gedichtet und in dem sie ihm alle seine Schlechtigkeiten vorgehalten hatte, wurde er wie ein Sträfling abgeurteilt und das Todesurteil über ihn gesprochen.

Soweit ist alles klar. Nun beginnt aber für die Theatergeschichte eine schier unbegreifliche Verwirrung, die bis zum heutigen Tage noch nicht aufgeklärt worden ist. Hanswurst wurde von der Bühne offiziell verbannt und das Beispiel der Neuberin überall, wo man das Theater im Ansehen des Publikums heben wollte, befolgt. Aber nicht alle waren mit diesem Vorgehen einverstanden. Der wackere Justus Möser sah in der Figur des Harlekins den Ausdruck eines gesunden Volkshumors, den er nicht entbehren wollte. Lessing nannte das ganze Vorgehen der Neuberin selbst eine Harlekinade und meinte in seiner „Hamburgischen Dramaturgie", daß es Zeit wäre, dem Harlekin sein buntes Jäckchen wieder anzuziehen. Er sah in ihm eine Figur, die jeder Erweiterung und Verfeinerung fähig sei und sich auch in

den tiefsten dramatischen Schöpfungen vollwertig behaupten könne, wie es niemand besser als Shakespeare verstanden hatte. Lessing spricht ebenfalls nur davon, daß Harlekin von der Neuberin sub auspiciis Sr. Magnifizenz des Herrn Professors Gottsched vom Theater „verbannt“ worden sei, und von seinen Zeitgenossen hat nicht ein einziger einen anderen Ausdruck für die Art und Weise gebraucht, wie diese Figur von den Brettern beseitigt wurde. Ein Witzbold meinte damals, daß der ganze Vorgang einem „wahrhaft gottschädlichen Gedanken“ entsprungen sei.

Im zweiten Bande der „Geschichte der deutschen Schauspielkunst“, der im Jahre 1848 erschien, erzählt Eduard Devrient den Vorgang ebenfalls, fügt aber hinzu, daß Harlekin als „Puppe in seinem buntscheckigen Kleide auf einem Scheiterhaufen feierlich verbrannt wurde“. Also verbannt und verbrannt auf einmal! Aus diesen anderthalb Zeilen ist dann im Laufe der Jahre eine ausführliche Schilderung des Verbrennungsprozesses herausgewachsen und in die deutsche Theatergeschichte übergegangen. Im Almanach der Genossenschaft deutscher Bühnenangehöriger vom Jahre 1874 hat Emil Junghans „Hanswursts Autodafee“ mit breiter Ausführlichkeit geschildert.

Aber wer ist bei diesem Vorgang zugegen gewesen? Wer hat ihn aus eigener Anschauung zuerst beschrieben? Wer leistet Gewähr dafür, daß der arme Kerl wirklich zum Feuertode verurteilt worden und zu Asche verbrannt worden ist? Hier schweigt die Bühnenhistorie, soweit es sich um literarische Belege und Urkunden handelt, vollständig. Es gibt keinerlei Zeugenschaft für diese Geschichte, soweit das gesamte deutsche Schrifttum reicht.

Selbst Freiherr v. Reden-Esbeck, der fleißige Biograph der Neuberin, der alles vorhandene Material genau aufgestöbert und verglichen hat und sich im guten Glauben an die Devrientsche Darstellung hält, muß zugeben, daß keine darauf bezügliche Urkunde, kein Zettel oder der geringste andere Nachweis zu finden waren.

Aber, wo in aller Welt hat Eduard Devrient seine Kunde hergenommen? Rudolf Genée behauptet in seinem schätzenswerten Buche „Lehr- und Wanderjahre des deutschen Schauspiels" in einer Anmerkung mit einer Schärfe, die bei diesem Autor sonst ungewöhnlich ist, daß die ganze Verbrennungsgeschichte eine Erfindung Devrients sei. Das ist ein harter Vorwurf für einen Mann, der die Geschichte seiner Kunst zum ersten Male in ausführlicher Weise breit, liebevoll und anschaulich erzählt hat, ohne sich sonst dem Verdacht der Flunkerei auszusetzen. Führt er doch ausdrücklich ein langes Register der Quellen an, die er studiert hat. Der „verbrannte" Hanswurst wird allerdings darin niemals genannt, sondern immer nur der „verbannte".

Eduard Devrients Werk bleibt im wesentlichen, soviel Licht auch die neuen Forscher über einzelne Gebiete ausgebreitet haben, eine wertvolle Arbeit. Sie war lange im Buchhandel vergriffen und die Antiquare hatten die wenigen vorhandenen Exemplare zu unerhörten Preisen in die Höhe geschraubt. Der Enkel des Verfassers, Hans Devrient, der über die Entwicklung des deutschen Theaters viel Kluges gedacht und geschrieben hat, ist vor kurzem mit einer neuen Ausgabe dieses Werkes in zwei Bänden hervorgetreten, die seinen Inhalt wieder in erfreulicher Weise weiteren Kreisen zugänglich machen. Sein Verfasser hatte in sein Handexemplar viele Ergänzungen und

Berichtigungen eingetragen und sein ebenfalls verstorbener Sohn Otto die Arbeit mit liebevoller Hand fortgesetzt. Der Enkel, Hans, hat den Text so gelassen, wie er ursprünglich niedergeschrieben war, uns in der Vorrede das Bild seines Großvaters vertraut und sympatisch gemacht und alles, was er hinzuzufügen hatte, den Anmerkungen überwiesen. Sie nehmen den großen Raum von einundvierzig Seiten Lexikonformat ein und bringen mancherlei wertvolle und belehrende Angaben. Um so mehr erregt es Erstaunen, daß der Herausgeber um die Behauptungen Reden-Esbecks und Rudolf Genées, daß es keinen Beleg für das erwähnte Autodafee gebe, achtlos herumgeht. Wir fragen wieder, wie sich bei dem Wort „verbannt" in die Mitte das „r" eingeschlichen hat und daraus die Verbrennung des Hanswurstes entstanden ist. Aber niemand kann uns darauf Antwort geben und wir sind in diesem Punkt nicht klüger als zuvor.

Wahrscheinlich handelt es sich dabei um eine niemals klargestellte mündliche Überlieferung, die von einer Generation auf die andere übertragen und auf Treu und Glauben hingenommen worden ist. Der eine hatte die Sache falsch erzählt, der zweite sie phantastisch ausgeschmückt, der dritte sie im Vertrauen auf ihre Richtigkeit weiter verbreitet. Das Theater gleicht mit seinen unaufhörlichen Verschiebungen des Personals nach allen Himmelsrichtungen, mit seinen zufälligen oder beabsichtigten Ausschmückungen und Klatschgeschichten jener Höhle bei Syrakus, die unter dem Namen „Ohr des Dionysius" bekannt ist und das Rascheln eines zerrissenen Stücks Papiers in ein weittönendes Geräusch und den Knall einer Pistole in Kanonendonner verwandelt. Schon August Hagen hat vor einem halben Jahrhundert in seiner „Geschichte

des Theaters in Preußen" die Vermutung ausgesprochen, daß man die Verbannung des Hanswursts bildlich ein Autodafee nannte und das „verbannt" im Munde der Erzähler sich bald in „verbrannt" veränderte. Eduard Devrient war als Neffe des genialen Ludwig Devrient, als Bruder der beiden ausgezeichneten Bühnenkünstler Karl und Emil Devrient mit der Tradition der deutschen Bühne, deren Einzelheiten er so eifrig nachforschte, aufs innigste verwachsen. Er hat die Verbrennungsgeschichte vielleicht schon in früher Kindheit gehört und sie als etwas so Selbstverständliches und Unzweifelhaftes aufgefaßt, daß er es für unnötig hielt, sie noch ausführlich literarisch zu belegen. Die späteren Forscher, denen eine solche persönliche Verbindung mit der Vergangenheit fehlt, verlangen aber Zeugnisse für diese Behauptung und finden dabei eine Lücke, die sie nicht ausfüllen können. Hanswurst, der trotz alledem auf der Bühne niemals ausgestorben ist und nur andere Kleider anzieht, reibt sich über die Verlegenheit, in die er die Freunde der Bühne gebracht hat, schadenfroh die Hände. In dem Fragment von Goethes „mikrokosmischem" Jugenddrama „Hanswursts Hochzeit" rührt er mit grellen Grimassen die menschlichen Natürlichkeiten bis zur unmittelbaren Freude am Unanständigen auf. Als Papageno hat er in der „Zauberflöte" all seine Unarten und Rüpeleien abgestreift und sich durch den Zauber der unsterblichen Melodien Mozarts als lustiger Vogelfänger zum Ideal eines köstlichen Naturburschen entwickelt. Oft genug ist Hanswurst in modernen Schwänken wieder zum Trottelhaften heruntergekommen. Wenn man ihn verfolgt und schon glaubt ihn gefaßt zu haben, reißt er sich immer wieder los, so daß wir höchstens die Schöße seiner bunten

Jacke in Händen halten. Er bläst die Backen auf und dreht, indem er sich weiteren Nachforschungen über seinen Scheintod lachend entzieht, der Theaterforschung eine lange Nase. Er verschwindet und taucht wieder aus der Vergessenheit auf, bald beim Puppenspiel im Wiener Wurstelprater oder als Guignol auf den Champs Elysées in Paris vor kleinen, bald im geschlossenen Theater vor großen Kindern, und empfindet ähnlich wie der selige Stranitzky, der einmal zu seinen Wienern sagte:

„Ich geb' mich gern darein, es gehe wie es geh',
Wenn ich bei Ihnen nur in dero Gnaden steh'.
Sie stellen sich nur oft bei unserm Schauplatz ein,
Hanswurst wird allezeit zu Ihren Diensten sein!"

Desdemonas Taschentuch

Man hat sich in Frankreich während des achtzehnten Jahrhunderts, als dort zum erstenmal von Shakespeare die Rede war, weidlich darüber lustig gemacht, daß der Dichter in einem Drama voll höchster tragischer Spannung wie seinem „Othello" beim Hereinbrechen der blutigen Katastrophe einem Taschentuch die entscheidende Rolle zuweisen konnte. Das Zeitalter der Perücken und Galanteriedegen, dessen Sprache und Empfindung auf den Salonton abgestimmt waren, antwortete darauf mit einem empfindlichen Naserümpfen und rief zur Ablehnung dieses theatralischen Requisits den guten Geschmack zu Hilfe, den es allein gepachtet zu haben glaubte. Shakespeare war für die damalige Zeit ein ungeschlachter Riese, der mit dröhnender Stimme und plumpen Schritten die eingewurzelten Begriffe vom Wesen der Poesie umkreiste, um sie gewaltsam über den Haufen zu werfen. Wenn seine Leidenschaft zu wuchtigen Hammerschlägen ausholte und seine Charakteristik sich in ungeahnte Tiefen der Seele hineinbohrte, mußte man die Überlegenheit seiner Persönlichkeit allerdings anerkennen. Um so unverzeihlicher erschienen aber den Männern und Frauen, die für poetische Feinschmecker galten, die vulkanischen Ausbrüche seiner Phantasie und die Un-

befangenheit, mit der er das Gebiet des Natürlichen im weiten Umfang für seine dramatischen Dichtungen erschöpfte. Von einem Taschentuch in solchem Zusammenhang zu sprechen, erschien einem Pariser jener Zeit als unschicklich und anstößig. Auch wer sich dadurch weniger verletzt fühlte, fand die entsprechenden Szenen nicht tragisch, sondern komisch und flüsterte, wenn bei einem Gastmahl davon die Rede war, dem Nachbarn einige seichte Späßchen ins Ohr. Voltaire, der Shakespeare zuerst für Frankreich entdeckt hatte, um ihn später als „betrunkenen Wilden" dem gezierten Zeitgeschmack schnöde zu opfern, gab damals mit der Fanfare seines Witzes den Ton an. Er verwässerte den überschäumenden Inhalt des „Othello" zu seiner „Zaire" und bildete sich nicht wenig darauf ein, das unwürdige Motiv des Taschentuchs beseitigt und an dessen Stelle etwas viel Feineres, nämlich einen Brief, gesetzt zu haben, der in die Hände Orosmans fällt. Der Patriarch von Ferney hatte keine Ahnung, wie sehr er mit seiner angeblichen Verbesserung daneben schlug, die originelle Verknüpfung der Handlung bei dem Briten in ihrer poetischen Bedeutung mißachtete und einen abgedroschenen Bühneneinfall für etwas besonders Geistreiches hielt.

Desdemonas Taschentuch ist wahrlich kein gleichgültiger Fetzen Stoff, der, wie vieles andere im häuslichen Betrieb, regelmäßig zur Waschküche wandert und im Schrank nach Seifenwasser riecht. Wie allem anderen, was Shakespeare für seine Tragödie in der italienischen Novellensammlung des Giraldi Cinthio vorfand, hat er auch diesem Gegenstand eine erhöhte menschliche Bedeutung gegeben, ihm beinahe etwas wie eine Seele verliehen, die bei den Pulsschlägen des Trauerspiels mit-

zählt. Die „Facilettlein", die nach dem italienischen „Fazzoletto" benannt waren, erfreuten sich zu der Zeit, als Shakespeare sich mit dem Stoff zum „Othello" herumtrug, in der vornehmen Gesellschaft des westlichen und südlichen Europas einer besonderen Pflege, Beachtung und Ausstattung. Am Ende des fünfzehnten Jahrhunderts fiel es kaum noch auf, wenn eine Dame ein solches Tüchlein, das vielleicht ein Menschenalter zuvor wenig oder gar nicht bekannt war, in der Hand trug und in das zarte Gewebe mit ihren schlanken, wohlgepflegten Fingern, an denen kostbare Ringe funkelten, Falten einknickte. Anfänglich blieb der Stoff, der dabei zur Verwendung kam, ohne Schmuck, Verzierung und Farbe. Aber bald bemächtigte sich die Mode der Sache und fügte allerlei Prunk und Zierrat hinzu. In das Gewebe wurden an den Kanten glitzernde Perlen und Metallfäden eingenäht, die Fransen bestanden aus Gold, Silber oder wertvollen Spitzen und die Vorliebe tonangebender Kreise für solchen Luxus artete dermaßen aus, daß die Behörde sich gelegentlich in diese Angelegenheit mischte und die Übertreibungen der Mode durch polizeiliche Vorschriften einzuschränken suchte. Sie wurden aber so allgemein, daß schließlich keine Dame über die Straße ging ohne ein Schnupftuch in der Hand zu tragen oder unter die Taille zu stecken. Später fand es seinen Platz in einem besonderen Strickbeutel, Pompadour, der am Arm hing, oder in einem Seitentäschchen, das mit einer Schnur oder Kette am Gürtel befestigt war. Bei solchen Äußerlichkeiten hielt sich Shakespeare indessen nicht auf. Er drang wie immer auch hierbei in menschliche Empfindungen hinein und schuf sich mit allen Mitteln der Phantasie und Charakteristik ein Symbol, das für

die Entwicklung seiner Tragödie von ausschlaggebender Bedeutung werden sollte.

Was der Dichter von seiner italienischen Vorlage brauchen konnte, war der armselige Bericht eines scheußlichen Verbrechens. Was er daraus mit erstaunlicher künstlerischer Gestaltungskraft schuf, verwandelte sich in den unerschöpflichen Reichtum einer häuslichen Tragödie mit dem Hintergrund zweier verschiedener Welten und Weltanschauungen, die durch die Macht der Liebe unerwartet miteinander in Berührung kommen, um schnell und schrecklich wieder zurückzuprallen. Zu Shakespeares Zeiten war in Venedig alles, was man in Europa an verfeinertem Wohlleben, Geschmack und Sinnengenuß kannte, wie später in Paris, vereinigt. Wer an den üppigen Freuden der Welt teilnehmen wollte, mußte nachmittags auf dem Markusplatz gesessen und sich an dem Farbenreiz des italienischen Volkslebens erfreut, abends einer Opernvorstellung beigewohnt und in der Nacht auf einem Ball oder in einer Gondel auf dem Canal grande in lustiger Frauengesellschaft zugebracht haben. Jago, der auch die Kehrseite dieses glänzenden Bildes kennt, hat nicht unrecht, wenn er von Venedig sagt, daß die Frauen dort den Himmel Dinge sehen lassen, die sie dem Mann verbergen, und daß gut Gewissen nicht heiße: Unterlaß! sondern: Halt geheim! In den meisten Fällen wurden die Versündigungen an guter Sitte durch die leichten und verlockenden Schwingungen des venetianischen Lebens, dem jede einseitige moralische Erregung fern lag, ausgeglichen und mit dem Zauber des Märchenhaften umgeben. Erst wenn die Öffentlichkeit dahinter kam und aus dem Liebesabenteuer einen Skandal machte, brausten die Gemüter auf und

forderten Sühne, bis sich neue Irrungen und Wirrungen auf diesem Gebiete im geheimen entwickelten.

In diese Welt trat nun Othello, ein Mann, der seit seinem siebenten Jahre nichts anderes vom Leben kannte als militärischen Dienst, Überfälle, Belagerungen, Kämpfe zu Land und Wasser, schwere Entbehrungen und hastige, poesielose Genüsse. Daß die stolze Republik Venedig ihn zu ihrem Feldherrn ernannte, bedeutete eine noch nicht dagewesene Auszeichnung und Anerkennung seiner vorzüglichen Eigenschaften, denn nach damaligen Begriffen war es etwas ganz Unerhörtes, daß die Lagunenstadt ihr Schicksal einem Mohren oder Mauren anvertrauen sollte. Bei Shakespeare gehen diese beiden Vorstellungen von Nationalität in dem allgemeinen Begriff des Afrikanertums durcheinander. Aber überall wird Othello als eine imponierende Ausnahmenatur hingestellt. Er ist nicht nur tapfer und siegreich, treu und opferwillig für den Staat, sondern auch vornehm und ritterlich im Denken und Handeln, nach Lodovicos Versicherung, der doch ein Verwandter Brabantios ist, ein „edler Geist, den Leidenschaft nicht regt, des feste Tugend kein Pfeil des Zufalls, kein Geschoß des Glücks streift und durchbohrt“. Er, dem jede Art von Prahlerei fern liegt, beruft sich auf seine königliche Abstammung, bevor er vor den Senat hintritt und seine berühmte Verteidigungsrede hält. Der ernste Mann, dem weder seine reifen Jahre noch seine Abstammung aus Mauritanien zur Empfehlung gereichen konnten, erlebt es, daß das schöne, kluge, verwöhnte Mädchen, die Tochter des hochangesehenen Senators, wie verklärt an seinen Lippen hängt, als er von seinen kriegerischen Abenteuern erzählt. Da er an das Glück, das ihn erwartet, nicht zu glauben wagt,

muß Desdemona im Überschwang ihres Gefühls ihn sogar selbst ermuntern, um ihre Hand anzuhalten. Der alte Brabantio, der durch Jagos und Rodrigos Geschrei des Nachts aus dem Bett geholt wird und seine Schmach und Schande erfährt, gebärdet sich wie ein Rasender und schwört, daß sein sittenreines, gehorsames Kind nur durch höllische Künste und teuflische Getränke betört sein könne. Hier taucht in dem Drama zuerst der Begriff des Zaubers auf, der Menschen in ihrem Urteil verwirren und ihr Blut vergiften könne. Othello lächelt über die Vorwürfe des in seiner Ehre so schwer betroffenen Senators und erzählt, worin dieser Zauber bestanden habe. Nicht um einen flüchtigen Liebesrausch handelt es sich für den Feldherrn, sondern um die Schließung eines Ehebundes in Zucht und Ehren. Auch in diesem Fall blieb Othello Herr seiner Gefühle, so tief Desdemonas Entgegenkommen ihn auch beseligte als holde Überraschung, an die er nicht zu denken wagte. Als die Liebenden sich erklärt hatten, beschlossen sie, erst als Mann und Frau wieder zusammen zu kommen. Der nachdenkliche Feldherr, der bisher ganz in seinem Beruf aufgegangen und innerlich einsam geblieben war, mochte Augenblicke haben, in denen er vor seinem Glück erschrak, wie vor einer trügerischen Himmelserscheinung auf langen Meerfahrten. Er beschwört daher etwas ihm unendlich Teures, eine Erinnerung reinster Art, diesen Bund zu segnen und zu kräftigen. Im Begriff, seine Freiheit zu opfern und sich die Fessel der Ehe anzulegen, sinnt er über ein Brautgeschenk für seine Erkorene nach. Nicht Gold und Geschmeide, die sie in Fülle besitzt, bietet er ihr an, sondern einen Gegenstand, der nicht durch die Hände gleichgültiger Menschen ge-

gangen ist und einen unendlich höheren als den gewöhnlichen Marktwert besitzt, ein Taschentuch seltsamer Art. Das Gewebe hat für ihn einen tiefen geheimnisvollen Ursprung und soll durch seine innere Kraft dazu beitragen, alles Trübe und Drohende, wenn es sich dem Paar zu nähern sucht, durch sonnige Strahlen schnell wieder zu zerstreuen.

An die zauberische Kraft dieses Taschentuchs glaubt Othello aus innerster Überzeugung, so wenig er selbst Zauberei getrieben hat, als er sich verliebte und vermählte. Aber dies Gewebe hat seine magische Bedeutung bereits erprobt und soll seine segenspendende Wirkung von einer Generation auf die andere übertragen. Ein Zigeunerweib, das in den Herzen der Menschen zu lesen verstand, hat einstmals das Tuch seiner Mutter mit der Mahnung gegeben, daß sie es sorgfältig bewahren möge, weil sein Besitz sie für ihren Mann stets begehrenswert machen werde. Sollte sie es aber verlieren, so würde sich ihr Mann gleichgültig von ihr abwenden. Othello hat seiner Braut bei der Überreichung des Geschenks nicht sofort verraten, auf welche Weise diese geheimnisvolle Kraft dem Tuch verliehen war. Eine Sibylle, die zweihundert Jahre alt wurde und in ihrem Wahnsinn allerlei seltsame Dinge prophezeite, hat es in solchem Zustande höheren Ahnungsvermögens gewebt. Sie entnahm die Seide geweihten Würmern und färbte den Stoff mit Mumiensaft, den sie mit Kunst aus Jungfernherzen zog. „Hüt es“, ruft Othello warnend aus, „gleich dem Augenstern. Verlörst Du's, oder gäbst es fort, es wär ein Unheil ohne Maß.“ Als Desdemona diese Worte vernimmt, ist ihr das Tuch, „mit Erdbeeren fein gestickt“, gerade abhanden gekommen,

und sie begreift die Wut ihres Mannes nicht, weil sie es ihm nicht sofort bringen kann. Sie sucht es vergebens, ohne zu ahnen, daß es ihr zur Veranstaltung eines Bubenstücks ohnegleichen gestohlen worden ist, und daß sie mit diesem Verlust etwas Gräßliches entstehen läßt, bei dem sich alles gegen sie verbindet, um ihren Untergang heraufzubeschwören. „Ein bloßer Zufall!" haben die Shakespeare-Verkleinerer mitleidig ausgerufen, ohne zu bedenken, daß dieser scheinbar nebensächliche Umstand vollkommen genügt, ein sich zusammenballendes, verheerendes Schicksal ins Rollen zu bringen und die Wirkung des Giftes, das Othello von seinem Fähndrich eingeflößt wurde, zu einem todbringenden zu machen. Gerade aus solchem Stoff, der uns winzig erscheint, dreht der Neid der Götter die Schlingen für uns arme Sterbliche, die sich auf der Höhe des Glücks befinden, vor Freude einen Luftsprung machen und sich dabei den Hals brechen. Freilich, das Taschentuch allein macht es ebensowenig wie das Aufflattern eines Vogels, der im Hochgebirge aus einer Schneeflocke eine Lawine entstehen läßt. Dahinter steht etwas Gewaltiges und Dämonisches, dem auf diese Weise die Bahn erst freigemacht wird.

Hält man sich an den Wortlaut bei Shakespeare, so ist die Art, wie durch den Verlust des Taschentuchs die furchtbare Situation zutage gefördert wird, durchaus klar und jedem Mißverständnis entrückt. Bei unseren Bühnenaufführungen wird der Vorgang aber meistens derartig verschoben und entstellt, daß er der Absicht des Dichters durchaus widerspricht, und was das Schlimmste ist, das ganze Stück sozusagen aus den Angeln hebt. Es handelt sich um den dritten Auftritt des dritten Aktes, jene Szene, der in bezug auf furchtbare drama-

tische Steigerung die ganze Bühnenliteratur vielleicht nichts Ähnliches an die Seite zu setzen hat. Jagos tückische Verdächtigungen haben den arglos vertrauenden Othello, der in seinem Weibe den guten Geist seines Lebens bei dessen letzter voller Betätigung erblickt, wie mit feinen Nadelstichen gepeinigt und sein Blut so fieberhaft erhitzt, daß sich in seiner Phantasie alles zu verwirren anfängt. Er vermag nicht mehr schwarz von weiß zu unterscheiden, als ob ihm alles vor den Augen flimmere. Noch sträubt er sich gegen die entsetzliche Vorstellung und ruft mit aller Kraft die heiligen Begriffe von Natur, Wahrheit und Liebe in seiner Not an. Er ist nicht nur seelisch, sondern auch physisch dermaßen erschüttert, daß seine Stimme bebt, seine Gesichtszüge sich verzerren und sein Blut ihm wie mit Hammerschlägen an die Schläfen klopft. Er ist so verwirrt, daß er sogar das Gastmahl vergißt, zu dem er die adligen Herren aus Cypern eingeladen hat, und Desdemona ihn daran erinnern muß, daß diese bereits versammelt sind. Sie bemerkt sofort die Veränderung, die mit ihrem Gatten vorgegangen ist, und will ihm, da er über Kopfschmerzen klagt, ihr Taschentuch um die Stirn binden. Aber er weist es mit dem Bemerken, daß es zu klein sei, zurück. Sie nimmt es, läßt es aber aus Versehen fallen und es bleibt auf der Erde liegen, während beide abgehen. Wie sich dieser Vorgang mit seinen Folgerungen auf der Bühne darstellen muß, zeigte in vollendeter Weise der Italiener Tommaso Salvini, dessen Othello sich wieder zu beruhigen schien, als ihm Desdemona diesen Liebesdienst erwies. Seine Partnerin ließ keinen Blick von dem geliebten Mann, und während sie ihm mit der rechten Hand wie mit einer lindernden

Salbe die Stirn kühlte, suchte sie mit der linken das Tuch in ihr Seitentäschchen zu stecken. Aber zwischen der Tasche und dem Gewand schlüpfte es hindurch und glitt auf die Erde.

Schon Ernesto Rossi, der große Nebenbuhler Salvinis, machte die Sache falsch, indem er das Taschentuch Desdemonas ablehnte und es dabei selbst aus der Hand verlor. Der Künstler war einer der liebenswürdigsten Gesellschafter, die ich in meinem Leben kennen gelernt habe, und ich durfte es wagen, ihn bei einer unserer nächtlichen Sitzungen, die sich oft bis in die frühen Morgenstunden ausdehnten, auf sein Versehen aufmerksam zu machen. Der sonst so formvollendete Mann war darüber beinahe verletzt und zuckte über meine Bemerkung zunächst nur die Achseln. Wenige Minuten später stand er von seinem Stuhl hastig auf, verließ das Hotelzimmer, wo wir uns getroffen hatten, und kam erst nach einer Viertelstunde wieder. In seiner Hand hielt er eine englische Ausgabe des „Othello", die er in seinem Koffer vorgefunden hatte. Mit triumphierender Miene machte er mich im Text des Dramas auf eine Bühnenweisung aufmerksam, die allerdings lautete: „He puts the handkerchief from him and it drops!" Ich wurde aber dadurch von der Richtigkeit seiner Spielweise in keiner Weise überzeugt, sondern machte den Künstler darauf aufmerksam, daß einige zwanzig Zeilen später Emilia, die ihrem Mann das wiederholt begehrte Taschentuch übergibt, auf dessen Frage, ob sie es gestohlen habe, erwidert: „She let it drop by negligence etc.", was Graf Baudissin in der Schlegel-Tieckschen Ausgabe übersetzt: „Sie ließ es fallen aus Versehen, und ich zum Glück stand nah und hob es auf". Sowohl die Folio-

wie die Quartausgaben der Werke Shakespeares wissen von jener unrichtigen Bühnenweisung nichts. Sie wurde erst von späteren Herausgebern hinzugefügt und, obwohl sie den Sinn der Situation entstellt, in vielen Ausgaben wiederholt. Der erste, der in diesen Irrtum verfiel, war Collier, der sich durch eine handschriftliche Bemerkung in einem alten „Othello"-Exemplar täuschen ließ. Die betreffende Bühnenweisung stammt vermutlich von einem virtuosen Darsteller, der sich nur um seine Rolle, nicht aber um den tieferen Zusammenhang des Stücks kümmerte, sich vielleicht auch von dieser unzulässigen Nuance eine augenblickliche Wirkung auf weniger aufmerksame Zuschauer versprach.

Hat sich aber ein dramaturgischer Fehler auf der Bühne einmal eingenistet, so nützen alle Gründe der Vernunft nicht, ihn wieder auszumerzen. Er wird vom Meister auf dessen Schüler übertragen, und auch das große Publikum nimmt daran nur selten Anstoß. Wenn es sich dabei um etwas Nebensächliches handelte, das der Individualität des Künstlers einen gewissen Spielraum gestattet, würde es kaum lohnen, darüber viele Worte zu machen. Aber diese Verkehrtheit berührt einen der feinsten und empfindlichsten Nerven des Dramas und schneidet den psychologisch so fest verknüpften Zusammenhang des Werkes auf einmal mitten durch. Daran hat selbst ein künstlerisch so hochstehender Darsteller wie Adalbert Matkowsky nicht gedacht. Er geht an der betreffenden Stelle mit seinem Irrtum sogar noch weiter als alle anderen Schauspieler, die ich in dieser Rolle gesehen habe, indem er das Tuch Desdemona aus der Hand reißt und es mit einer leidenschaftlichen Bewegung hinter sich auf die Erde wirft, dasselbe Tuch, das ihm so teuer ist, das

er ängstlich behütet wissen will, nach dessen Verbleib er später immer dringlicher bis zum leidenschaftlichen Ausbruch fragt. Hat Othello nicht gewußt, was er in diesem Augenblick tat? Hat Desdemona nicht gesehen, was mit dem Tuch geschehen ist? Dieser Vorgang muß sich ihr doch aufs stärkste eingeprägt haben. Weshalb sucht sie dann später unter dem Ruhebett und dem Stuhl, anstatt auf dem Teppich vor dem Schreibtisch, wo es Othello hingeworfen hat? Wie stimmt zu dem allem die vierte Szene im dritten Akt, wenn Desdemona bei der Frage Othellos nach dem Tuch Ausflüchte und Entschuldigungen gebraucht und den Verlust für ein wahres Unglück erklärt. Hätten unsere Schauspieler und Regisseure recht, so könnte sich Desdemona einfach damit rechtfertigen, daß sie ihrem Gatten entgegnet: „Du selbst hast mir ja das Tuch in Deiner Verstimmung aus der Hand gerissen. Wie soll ich wissen, wo es geblieben ist? Such selber oder laß nachsuchen, denn nicht mich, sondern Dich trifft die Schuld!" Aber die Sache geht noch weiter.

Der teuflische Verdacht, den Jago erfindet, daß Desdemona das Tuch als ein Liebespfand Cassio gegeben habe, würde bei Othello gar keine Wurzeln schlagen können. Nicht um einen Beweis weiblicher Untreue, sondern um einen gewöhnlichen Diebstahl würde es sich handeln. Othello hätte, anstatt in die sinnlose Raserei des verletzten Ehrgefühls zu verfallen, zunächst eine Untersuchung darüber angestellt, wer sich damals im Zimmer befunden hat, und wem eine solche Tat wohl zuzutrauen wäre. Wo bleibt aber in diesem Fall das Stück mit seinem durch Sinnesbetörung hervorgerufenen blutigen Ende? Man sieht, es handelt sich nicht um eine bloße Kleinigkeit, die so oder so gemacht werden kann, sondern um ein

grobes Dreinfahren in den innersten Seelenbestand des Stückes, das sich bei dieser Auffassung auf seiner ursprünglichen Grundlage gar nicht weiter entwickeln könnte. Der große Schröder würde danach einem zutreffenden Gefühl gefolgt sein, als er bei der dritten Aufführung des „Othello" in Hamburg im Jahre 1776 das Stück mit einem versöhnenden Schluß gab. Allein er tat es, wie wir sahen, nur „der Not gehorchend, nicht dem eignen Trieb". Im Berliner Schauspielhause, wo „Othello" vor einiger Zeit zum Teil neu besetzt und einstudiert wurde, haben weder früher noch jetzt so erfahrene und anerkannte Regisseure wie Max Grube und Ludwig Barnay das Versehen bemerkt und es ruhig geschehen lassen, daß der Dichtung mit dieser verfehlten Auffassung geradezu ein Stich ins Herz versetzt wird.

Die kleinen Seelen, die bei der Einführung Shakespeares in Frankreich das Taschentuch Desdemonas als Motiv für eine Tragödie nicht anerkennen wollten, fanden sogar in England Genossen für ihre törichte Anschauung. Ja, meinten sie, wenn Shakespeare wenigstens von einem Strumpfband gesprochen hätte! Das wäre ein poetischer Einfall gewesen, der dem verfeinerten Sinn für das Galante und Ritterliche entsprochen hätte! Der große Brite wußte aber genau, was er tat, und vertraute mit Recht seinem Genius, der alles, was er berührte, mit dem Adel seiner Seele in eine höhere künstlerische Sphäre erhob und überall, wo er anklopfte, Ströme echter menschlicher Leidenschaft entfesselte. Bei ihm ist das Taschentuch Desdemonas seinem prosaischen Zweck völlig entzogen, durch Zaubersprüche für den pietätvollen Sohn zu einem teuren Andenken an Vater und Mutter geweiht, von dem süßen Atem und der Blutwärme des ach! so un-

sagbar geliebten Weibes bei der Berührung mit Mund, Hals, Schulter und Busen köstlich belebt worden. Noch unmittelbar vor Ausübung seiner grausigen Tat gesteht Othello, daß Desdemona so geschickt mit der Nadel, eine wunderwürdige Tonkünstlerin und von so feinem herrlichen Witz gewesen sei. Wir lächeln und spotten zwar nicht mehr über das oft besprochene Requisit im „Othello“, das man früher komisch fand, aber wir entziehen dem Gewaltigsten aller Dramatiker, wie dieser Fall zeigt, selbst auf ersten Bühnen noch immer das ernste Nachdenken und die liebevolle künstlerische Pflege, die ihm gebühren, und sind selbst schuld daran, wenn das Publikum im Theater oft echte Diamanten als unmodern betrachtet und sich dafür mit böhmischen Steinen brüstet.

Richard Wagner und sein „Homer“

Immer, wenn ich in Berlin an der prächtigen Villa Ecke Zelten und Querallee vorübergehe, wo sich jetzt die Schauspielschule des Deutschen Theaters befindet, glaube ich an einem der großen Fenster des Erdgeschosses den Schatten einer alten Dame mit feinen bleichen Gesichtszügen auftauchen zu sehen, wie sie die Augen entweder auf ein Buch gerichtet hat, in dem sie mit ihren zarten Händen Blatt um Blatt umwendet oder die müden Blicke auf den Königsplatz mit der Siegessäule und die zum Tiergarten führenden Baumreihen richtet. Sie sitzt stundenlang, ohne sich zu bewegen, auf ihrem Platz, als warte sie auf jemanden, von dem sie doch weiß, daß er nicht kommen werde, als höre sie die Stimme eines Freundes, den sie längst verloren hat. Sie sieht alles, was in der Welt vorgeht und an dem sie mit Kopf und Herz warmen Anteil nimmt, mit Empfindungen an, als ob es in stiller Abenddämmerung an ihr vorüberziehe und jeden Augenblick in Nacht und Nebel versinken könne. Ein alter weißhaariger Diener schreitet kaum hörbar durch den Saal, wo über die buntfarbigen Rücken der Bücher warmer Sonnenschein gleitet. Er spiegelt sich auf dem Golddruck der Bände in den Schränken, die in langen Reihen aufgestellt sind, auf den Bildern und Bronzen, die dazwischen stehen, den aufgeschlagenen Mappen, den

zahlreichen Erinnerungen an glückliche Stunden. Die Sonnenstrahlen zittern und tanzen in der Luft und verwandeln ein zartes Staubwölkchen in unsagbar feines, auf- und niederflatterndes Spitzengewebe. Der Diener bringt auf einem Silberteller seiner Herrin einen Brief. Sie öffnet und liest ihn, greift nach ihrer Tasche und legt darauf eine milde Gabe. Dann wird es wieder ganz still in dem Saal. Die Dame blickt um sich und fühlt, daß die besten Freunde, die sie im Leben habe, in dieser Einsamkeit um sie versammelt seien. Sie antworten auf jede Frage, ohne die Laune zu verlieren. Sie verleugnen sich niemals, sondern sind immer zu sprechen als Lehrer, Mahner und Tröster in guten und bösen Stunden. Der große Raum duftet nach Büchern und Kunstwerken und aus jeder Ecke scheinen sanfte Stimmen zu tönen: Nimm mich! Höre mich! Folge mir!

Die Frau steht von ihrem Sitz am Fenster auf und schreitet zu ihrem Schreibtisch. Dort liegt neben Büchern, Zeitschriften und Zeitungen ein alter Band in Lexikonformat, der auf dem roten Lederrücken die Aufschrift „Homer" in Goldbuchstaben zeigt. Es ist eine Übersetzung der „Ilias" und „Odyssee" von Johann Heinrich Voß aus dem J. G. Cottaschen Verlag in Stuttgart vom Jahre 1840 mit vielen Kupferstichen von B. Genelli. Der Meister hatte die Götter und Helden des unsterblichen Dichters in seiner Phantasie so lebendig gesehen, als ob er bei Nektar und Ambrosia im Olymp zu Gast gewesen wäre und an ihren Kämpfen teilgenommen hätte, während er doch so arm war, daß er nicht einmal seine Zeichenstifte bezahlen konnte. Während die Frau den Band in die Hand nimmt, sucht sie nicht nur „das Land der Griechen mit der Seele", sondern gedenkt auch ihres un-

sterblichen Freundes, der ihr oft aus dem Buche vorgelesen hat. Auf dem Bande haben die Blicke außerordentlicher Menschen geruht. Seine Blätter sind von zwei Persönlichkeiten, einer Frau und einem Mann, umgeschlagen worden, die füreinander geschaffen waren, die sich im Zeichen der Kunst aufs innigste angehörten und denen es doch nicht vergönnt war, im tiefsten Sinne des Worts den Bund fürs Leben zu schließen. Es ist der „Homer“, den Richard Wagner besessen hat und der bei einer bestimmten Veranlassung in das Haus seines Wohltäters Otto Wesendonk gewandert und dadurch in den Besitz seiner Freundin Mathilde Wesendonk gekommen ist. Die Geschichte dieses Buches verdient erzählt zu werden, weil es zu den Sinnbildern der reinen und hohen Freundschaft gehört, die zwischen dem größten deutschen Bühnenkomponisten und einer der edelsten Frauen bestanden hat. Aus den vor kurzem veröffentlichten Briefen Wagners an sie und ihren Gatten hat die Welt erfahren, was früher nur einer engeren Gemeinde bekannt war, wie diese beiden zu einer Zeit, als Wagner den völligen Zusammenbruch seiner künstlerischen Pläne fürchtete und sich in einem Zustand tiefster Verzweiflung befand, ihre Hände hilfreich auf die von Sorgen zernagte Stirn des Meisters legten, ihm neuen Lebensmut einflößten, ihm eine Heimstätte schufen, wo er ungestört sinnen und schaffen konnte, und ihn von den quälenden Gedanken befreiten, die ihm der Kampf ums Dasein aufgebürdet hatte. Otto war ein Mann, der mit seinen Geschäften ein fürstliches Vermögen erworben hatte und Wagner gegenüber davon einen Gebrauch machte, der ihn zu einem echten und rechten Edelmann stempelt. Wir glauben, Züge von ihm in der Charakteristik Pogners in den

„Meistersingern“ wiederzufinden, der den niederen Standpunkt der Krämer längst überwunden hat und die Kunst so hoch ehrt, daß er dem Preisgekrönten sein einziges Kind zum Weibe gibt. Frau Mathilde zeigte sich ihrem Mann geistig weit überlegen, und sie liebte in Wagner das schöpferische Genie, das sich unter dem Einfluß ihrer Weiblichkeit zu immer höherem Flug emporschwang. Aber sie verließ ihren Mann nicht und wurde durch die Liebe zu ihren Kindern vor Ausbrüchen der Leidenschaft bewahrt, die sie zu bereuen gehabt hätte. In allem Schönen und Großen, das die Kunst bietet, fanden sich die Beiden als zwei Wesen höherer Art zusammen. Welche Rolle hierbei Vater Homer spielte, lehrt uns die Geschichte dieses Buches.

Die Begeisterung für das klassische Altertum, für die Poesie und Sage der Griechen tritt bei Richard Wagner schon in den Knabenjahren überraschend hervor. Zeichnete er sich auf der Kreuzschule in Dresden, die er seit dem Dezember 1823 besuchte, in allen Fächern durch Fleiß und Fortschritte aus, so fühlte er sich doch zu den Göttern und Helden Homers am meisten hingezogen. Diese Welt von Schönheit schien er nicht mühsam zu erlernen und langsam zu erfassen, sondern es war ihm, als ob plötzlich der Vorhang von einem wunderbaren Schauspiel fortgezogen werde. Er prägte seinem Gedächtnis keine trockenen Namen ein, er sah vielmehr die Persönlichkeiten und Begebenheiten in ihrer unmittelbaren Lebensfülle und fühlte, wie seine Phantasie dadurch in lebhafte Schwingungen versetzt, sein jugendlich klopfendes Herz dabei in seiner Tiefe bewegt wurde. Die Gesänge der „Ilias“ und „Odyssee“ wurden für ihn zu zwei mächtigen Hallen, in denen er seine Lieblingsgestalten, durch große

Leidenschaften in Freude und Schmerz verklärt, an sich vorüberziehen sah. Mit dreizehn Jahren hatte er bereits eine Übersetzung der drei ersten Gesänge der „Odyssee“ vollendet. Wie Glasenapp in seiner Wagnerbiographie mitteilt, dachte Wagner noch im Jahre 1850, als er die germanische Sage seinem künstlerischen Schaffen bereits zugrunde gelegt hatte, an die Möglichkeit, eine Tragödie mit dem Titel „Achilles“ zu dichten.

Am 16. März 1854 schreibt Wagner folgendes an seinen Wohltäter: „Homer schleicht sich aus meiner Bibliothek fort. Ich frug: Wohin? Er sagte: Otto Wesendonck zum Geburtstag zu gratulieren. Ich antwortete: Tu's für mich mit!“

Damals war Otto Wesendonk von Düsseldorf, wo er als Vertreter eines großen Newyorker Importhauses lebte, bereits nach Zürich übergesiedelt, aber er besaß noch kein eigenes Heim, sondern begnügte sich mit einigen Zimmern, die er im dortigen Hotel Baur gemietet hatte. Sechs Jahre vorher hatte er in zweiter Ehe Mathilde Luckemeyer geheiratet, und 1852 war der bedeutungsvolle Moment eingetreten, in dem Richard Wagner das Paar kennen lernte, das ihm und seinen Schöpfungen fortan in treuester Freundschaft verbunden bleiben sollte. Dem stattlichen Mann war in seinem ganzen Wesen das Gepräge von Welterfahrenheit und geschäftlicher Klugheit aufgedrückt, die er während seines Aufenthaltes in Amerika ausgebildet hatte. Aber er wußte seinen Reichtum auch für geistige Zwecke zu verwerten und durfte hoffen, in absehbarer Zeit sein Hauptbuch zuzumachen und sich ganz auf den Verkehr in der Häuslichkeit und mit seinen Büchern und Bildern, die er über alles liebte, zu beschränken. Frau Mathilde war mit ihrer zarten

Erscheinung, ihrem schlanken Gesicht, aus dem ein Paar unergründlich tiefe Augen sinnend und fragend in die Welt blickten, ein Wesen von fast ätherischer Schönheit. Alles, was in Richard Wagners Künstlerphantasie vor sich ging, spiegelte sich in ihrer Seele rein wieder und wurde für sie zu einem persönlichen Erlebnis tiefster Art. Alles Neue, das er geschaffen hatte, trug er ihr zuerst vor, und ihr Mitempfinden galt ihm als sicheres Urteil, daß ihm der Wurf gelungen war. Im Hochsommer 1857 war das stolze Gebäude in Zürich, auf dem grünen Hügel in der Enge, vollendet, wo Wesendonks sich ein künstlerisch geschmücktes Heim, einen wahren Tempel der Gastfreundschaft, errichtet hatten, und daneben stand das gemütliche Landhaus, das Wagner mit seiner Frau bezog, um die lang entbehrte Ruhe zum Schaffen zu finden.

Der deutsche Homer, den der spätere Schloßherr von dem Komponisten zum Geburtstag empfing, erhielt in der Bibliothek einen Ehrenplatz. Auf der Innenseite der Decke prangte alsbald das von Künstlerhand entworfene Exlibris. Zwischen Laubgewinden liegen drei schwere Folianten, von deren Rücken wir die Namen „Livius" und „Tacitus" ablesen können. Darüber halten geflügelte Genien ein aufgeschlagenes, an einen Stamm gelehntes großes Buch mit dem Wappen der Familie und der Aufschrift „Ex libris Wesendonck". Die Schreibweise des Namens war damals noch keine feststehende, bis sich, wie Wolfgang Golther, der Herausgeber der Briefe Wagners an das Ehepaar, erwähnt, die Familie für das einfache „k" entschied.

Nach allem, was wir von der Familie wissen, muß dies Buch Frau Mathilde unendlich teuer gewesen sein, denn sie hatte es stets zur Hand und blätterte und las

darin bis an ihr Lebensende, als ob ihr der Geist des Unvergeßlichen, der ihrem Dasein einen neuen tieferen Inhalt gegeben hatte, daraus entgegenwehe. Ihr Sohn, Karl von Wesendonk, und ihr Enkel, Freiherr von Bissing, haben die Weihe der Stunden oft empfunden, wenn die edle Verschiedene ihnen aus diesem Buche vorlas. Es war ihr in seinem Inhalt noch mehr als der Inbegriff des Schönsten und Höchsten, das die epische Poesie aller Zeiten hervorgebracht hat. Der teure Freund, der nach Vollendung seines Tagswerks von den Kämpfen und Leidenschaften seiner Nibelungen ausruhen wollte, erschien bei ihr regelmäßig zwischen fünf und sechs Uhr als „Dämmermann“, und wenn er nach dem Gefühl der edlen Frau mit den Entwürfen zu seinen Kompositionen das Rechte getroffen hatte, las er ihr mit Vorliebe aus diesem Homer vor. Dieselbe Vereinigung von Natur und Kunst, von furchtbaren und lieblichen Empfindungen, von innigem Heimatgefühl und allgemeinem Menschentum wie in Homer glaubte sie auch in Wagners Schöpfungen zu finden. Wenn jener keine trockenen Beschreibungen von Menschen und Dingen gibt, sondern alles in Handlung umzusetzen weiß, indem er uns zum Zeugen macht, wie der Schild des Achilleus in der Werkstätte des Feuergottes geschmiedet wird oder die Helden im Zelt Harnisch und Beinschienen anlegen, so empfand sie darin bereits den Zug zum Dramatischen, der sich in Wagner bis zur höchsten Vollendung verkörperte. Die Freundschaft zu ihm, die sich bis zur Innigkeit der Liebesempfindung steigerte, wurde von der Liebe des Mannes erwidert, die alle Reinheit der Freundschaft bewahrte. Es war, als ob die ewigen Gestalten der griechischen Sage diesen seltenen Herzensbund zweier großer Menschen, die sich bei

einer bahnbrechenden Neuentwicklung deutscher Kunst zusammenfanden, freudig begrüßten und segneten.

Das Buch konnte ich oft auf dem Lesetisch von Mathilde Wesendonk sehen, wenn ich sie zu Lebzeiten ihres Mannes und nach seinem Tode in ihrer prachtvollen Villa besuchte. Dort saß die feine und stille Dame am Schreibtisch oder mit ihrem Buch am Fenster, bis die müden Augen sich an dem Grün des Tiergartens erholen mußten. Sie war immer gleichmäßig schwarz gekleidet, als traure sie um den Einzigen, der den höchsten Begriff von Künstlerruhm und Heldengröße in ihrer Phantasie hervorgerufen hatte. Man hegte das Gefühl, daß sie ihn in überirdischer Größe beständig vor sich sah, daß sie den Druck seiner Hand noch immer empfand und den Klang seiner Stimme vernahm, obwohl er schon seit fast zwanzig Jahren in die Ewigkeit eingegangen war. Führte sie Sätze aus seinen Operndichtungen oder Motive aus seinen Kompositionen an, so begannen die matten gütigen Augen wieder zu leuchten, und wenn sie die zarten, weißen, fleischlosen Hände erhob, entströmte ihren Fingern eine geheimnisvolle magnetische Kraft. Sie holte das Bild der Villa in Zürich mit ihrer Terrasse, ihren Säuleneingängen und Loggien von der Wand und wies auf die daneben befindliche Wohnung Wagners hin. Ein kleiner Kreis hochgesinnter Menschen versammelte sich gelegentlich um sie und ließ wie durch ein sich öffnendes Fenster die frische Luft des Lebens in ihre Einsamkeit hineinströmen. In den Augen ihrer Enkel sah sie lächelnd von ihrer Höhe eine neue Welt von Wünschen und Empfindungen vor sich entstehen. Für alles, was im öffentlichen Leben vorging, hatte sie ein frisches Interesse bis zu ihrem im Jahre 1902 erfolgten

Tode und mit ihrem Wohltätigkeitssinn griff sie in weite Kreise liebevoll ein. Aber Wagners Persönlichkeit und Schaffen blieben allezeit der höchste Maßstab, den sie an geistiges Ringen und Erringen legte. Mit Homer fing für sie die Kunst an, und mit Richard Wagner erreichte sie nach ihrer Empfindung die höchste Vollendung. Diese beiden Gewaltigen waren ihr die ewigen Träger einer Weltanschauung, die das Leben seines grauen Einerleis entkleidet und mit immer frisch erblühender Schönheit schmückt.

Wagners Homerausgabe ist vom Sohn und Enkel der Verstorbenen zur Erinnerung an sie in meine Bibliothek gekommen. Immer, wenn ich das Buch zur Hand nehme, rauschen mir die Blätter allerlei Hohes, Verehrungswürdiges und Geheimnisvolles zu, nicht nur von dem blinden Sänger, dem Vater der Poesie, sondern auch von edlem Menschentum, das durch den Glauben an deutsche Kunst verklärt wurde. Sie erzählen von einer Welt unvergänglicher Schönheit, die sich wie ein goldener Schein von den Höhen des Olympos, dem Schlachtfeld von Troja und dem erfindungsreichen Odysseus durch die Jahrhunderte ausbreitet bis zum Festspielhause in Bayreuth mit den musikalisch-dramatischen Wundern, die sich dort vollziehen.

Und noch immer scheint die ehrwürdige Dame am Fenster ihrer Villa zu sitzen und die Überzeugung in uns zu bestärken, daß ein solcher Seelenbund Zeit und Tod überdauert.

Das Theater in der Behrenstraße und Goethes „Götz“

Vor dem Metropoltheater in Berlin halten die Equipagen, Automobile und Droschken in der Behrenstraße, drängen sich die Schaulustigen über die hell erleuchteten Korridore zum Parkett und über die elegante Freitreppe zu den Logen des ersten Ranges, um die neueste „Jahresrevue“ kennen zu lernen. Alles, was zur Gesellschaft, der guten wie der schlechten, gehört und mitreden möchte, gibt sich in dem flimmernden, bunten Theatersaal ein Stelldichein und spielt für sich Komödie, noch bevor der Vorhang in die Höhe gegangen ist. Die Zuschauer wollen auch auf der Bühne wiederfinden, was sie täglich im Leben umgibt, den Taumel der Weltstadt mit ihrem verführerischen Genußleben, die Stätten, auf denen sich aufsehenerregende Tagesereignisse abgespielt haben, satirische Schilderungen, die auf die Lachmuskeln wirken und sich zum Schluß durch den bunten Farbenrausch eines üppigen Balletts auf die Champagnerstimmung vorbereiten lassen, die ihrer harrt. Seit einer Reihe von Jahren ist das hübsche, von den Architekten Fellner und Helmer erbaute Haus nach mancherlei Fährlichkeiten in das breite Fahrwasser des Erfolges gekommen und mit seinen Darbietungen zu einem Kaleidoskop des Berliner Lebens geworden. Aber von Tausenden, die sich dem Genuß des Augenblicks hingeben, zuschauen und lachen,

die Farbenpracht der Ausstattung bewundern und zwischen Sektkühlern und duftenden Blumenarrangements im Promenoir den Halbdamen zublinzeln, denkt auch nicht einer daran, auf welchem denkwürdigen historischen Boden er sich bewegt, und was die Geister der Vergangenheit ihm alles zuflüstern würden, wenn er ihre Sprache verstehen könnte.

An derselben Stelle befand sich in der Behrenstraße in der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts ebenfalls ein Theater, allerdings nicht unmittelbar an der Straße, sondern auf dem Hof. Man mußte sich durch enge, düstere Gänge zu einem Hinterhause hindurchzwängen, das von unansehnlichem Äußern, klein und schmal wie ein Schuppen war. Darin befand sich ein Theatersaal, in dem die Ausdehnung des Parterres etwa zweiunddreißig Fuß, also nicht mehr betrug, als viele Speisezimmer in den neuen Häusern des Berliner Westens lang sind. Die Bühne selbst war kaum vierundzwanzig Fuß breit und ebenso hoch. Von einer Tiefe in unserm heutigen bühnentechnischen Sinn konnte ebenfalls nicht die Rede sein. Es war also eine richtige „Hahnengrube“, wie Shakespeare in seinem Prolog zu „Heinrich V.“ von seinem eigenen Theater spricht. Es muß unmöglich gewesen sein, schwierige szenische Veränderungen, die uns heute selbstverständlich sind, vorzunehmen oder größere Gruppenbilder zu entfalten. Im Parterre waren einige Logen angebracht. Darüber gab es nur noch zwei übereinander befindliche Ranglogen von je fünf Fuß Tiefe. Teichmann, der Geheimsekretär der Berliner Generalintendantur hat uns in seinem 1863 von Franz Dingelstedt herausgegebenen „Literarischen Nachlaß“ diese Beschreibung von dem „Puppentheater“ in der Behrenstraße ge-

geben. Bühne und Zuschauerraum hätte man ungefähr viermal in den Umfang des heutigen Metropoltheaters hineinstellen können.

Wie aber in dem jetzigen Hause durch die eleganten Räume nicht gerade hohe Gedanken hervorgerufen werden, so vermochten die niedrigen Wände, die gedrückte Decke, die schmalen Sitze und die armselige Lampenbeleuchtung in dem früheren Raum in keiner Weise den Flug der Phantasie aufzuhalten, der die Zuschauer aus der Nüchternheit des Alltagslebens auf die Höhe unsterblicher Dichtungen führte. In diesem dürftigen Heim, das für nicht mehr als sieben-, höchstens achthundert Personen eingerichtet war, wurde nämlich in Berlin zum ersten Mal das Größte und Erhabenste aufgeführt, was unsere dramatische Kunst überhaupt geschaffen hat. In diesem Theater machten die Bewohner der Hauptstadt Preußens, deren genialer Herrscher Friedrich der Große die aufblühende deutsche Literatur geringschätzte und sich als Schüler Voltaires fühlte, die Bekanntschaft mit Lessings Meisterdramen „Emilia Galotti" und „Nathan". Hier sahen sie zuerst „Götz" und „Clavigo", ließen sich von Schillers „Räubern" begeistern und spürten die bis dahin ungeahnte überwältigende Größe Shakespeares, als auf der Terrasse von Helsingör der melancholische Dänenprinz dem Geist seines Vaters begegnete. Hier traten auch die gefeiertsten deutschen Schauspieler, wie Brockmann, Schröder und Fleck in ihren klassischen Rollen auf.

Goethes „Götz von Berlichingen" erschien auf diesen Brettern zum ersten Male am 12. April 1774 und der erwähnte Chronist der Berliner Theater gibt uns eine genaue Beschreibung des Theaterzettels, auf dem die Vorstellung angekündigt wurde. Der damalige Direktor war

Heinrich Gottfried Koch, der sein Unternehmen im Jahre 1771 mit einem von Ramler gedichteten Prolog und Lessings „Miß Sara Sampson“ eröffnet hatte. Auf dem Zettel prangte in der Mitte, wo von dem „allergnädigsten Privilegio Seiner Königl. Majestät von Preußen“ die Rede war, ein Adler. „Götz von Berlichingen“ wurde als ein „ganz neues Schauspiel von fünf Akten“ angepriesen, das nach einer „ganz besonderen und jetzo ganz ungewöhnlichen Einrichtung von einem gelehrten und scharfsinnigen Verfasser mit Fleiß verfertigt worden. Es soll, wie man sagt, nach Schakespear'schem Geschmack abgefaßt sein“. Auf dem Zettel war der Name des Dichters überhaupt nicht angegeben, und in der Tagespresse wurde zuerst ein „Dr. Göde aus Frankfurt a. M.“ als Verfasser genannt. Die Vorstellung nahm bereits um fünf Uhr ihren Anfang. Der teuerste Platz im ersten Rang, Logen und Parkett betrug 16 Gr., der billigste auf der Gallerie 4 Gr. Der Andrang zu dieser Vorstellung und der Beifall, den sie fand, waren so groß, daß man sie sechs Tage hintereinander geben konnte. „Schon drei Tage nach der ersten Aufführung,“ sagt Teichmann, „brachte das 46. Stück der „Vossischen Zeitung“ die erste Kritik, und zwar unter dem Titel „von gelehrten Sachen“, und war dies überhaupt die erste gründlichere Beurteilung, die bis dahin in einer Berliner Zeitung dem Publikum gegeben wurde“.

Das von Schuch begründete und später von Koch geleitete Theater bekam im Jahre 1775 in Karl Theophilus Döbbelin, der bereits früher in Berlin, außerdem in Dresden, Leipzig und Braunschweig gespielt hatte, einen neuen Direktor. Mit ihm übernahm für die Pflege des deutschen Schauspiels in Berlin eine merkwürdig

gemischte Persönlichkeit die Führung, ein eifriger und tätiger, aber aus grobem Holz geschnitzter Mann, für den man sich keineswegs begeistern kann, den man aber in seiner Weise bis zu einem gewissen Grade gelten lassen und mit dem man sich durch richtige Verteilung von Licht und Schatten beim Entwurf seines Charakterbildes auseinandersetzen muß.

Dumm war Döbbelin gewiß nicht, denn er wußte sich die Schaulust und Neugierde des Publikums vortrefflich zunutze zu machen und dafür zu sorgen, daß von ihm und seinem Unternehmen viel gesprochen wurde. Er strebte mit allen Mitteln nach Beifall und Anerkennung, aber er sagte sich nicht ohne Grund, daß ein scharfer Widerspruch im Bühnenleben zuweilen förderlicher sei als ein mattes Lob. Betrachtet man das Profilbild, das Chodowiecki von ihm entworfen hat, so steht der ganze Mensch vor uns. Das runde, fleischige, fette Gesicht spiegelt mit den aufgezogenen Augenbrauen, der rüsselförmig vortretenden Nase, dem wie beim Schmecken einer süßen Speise geschlossenen Mund und dem üppigen Doppelkinn, das vor dem kurzen Halse herabhängt, den selbstzufriedenen Genußmenschen. Er besaß gar keine feineren künstlerischen Anlagen, weder die Phantasie noch den Geist, um die Menschendarstellung auf eine höhere Stufe zu heben, sondern nur äußere Fertigkeiten und Mittel, um seine Aufgabe sicher zu Ende zu führen. Als Direktor suchte er sich die besten Rollen aus, übertrug das Interesse, das neue Stücke erweckten, auf seine Person und sorgte dafür, daß die Zuschauer nur schwer imstande waren zwischen ihm und andern einen Vergleich anzustellen. Neben wirklich bedeutenden Schauspielern erschien Döbbelin immer nur wie ein aufgeregter Dilettant,

der wie Zettel im „Sommernachtstraum“ am liebsten alle Rollen allein gespielt hätte. Er knauserte bis zur Unmöglichkeit mit den Gagen und war für seine Tasche ein guter Rechenmeister.

Mit einem Wort, er war der richtige Prinzipal der alten Schule, der seine Mitglieder schulmeisterte, alles besser wußte und am Abend bei jeder denkbaren Gelegenheit vor dem Publikum katzbuckelte. Was er im Laufe seiner Direktion an Ansprachen, Empfehlungen und Entschuldigungen auf der Bühne geleistet hat, spottet jeder Beschreibung. Auch darin haftete ihm etwas von den früheren Truppenführern auf dem Theater an, daß sich bei jeder Novität, wenn es irgend möglich war, die ganze Familie, Mann, Frau und Tochter auf die dankbarsten Rollen stürzte und die übrigen sehen konnten, wo sie bleiben. Als Döbbelin im Jahre 1775 mit dem „Othello“ das erste Shakespearesche Drama in Berlin aufführte, war es ihm offenbar zu unbequem, sich als Mohr oder Maure dunkel zu schminken. Er spielte ihn daher in europäischer Hautfarbe als „Venezianer von geringer Herkunft“, erwürgte als Desdemona seine eigene Frau und ließ sich zum Schluß von seiner Tochter als Emilia einen Dumpfkopf schelten. Mlle. Döbbelin scheint übrigens ein echtes Talent gewesen zu sein und mit ihrem natürlichen Wesen und leidenschaftlichen Naturell auf das Publikum Eindruck gemacht zu haben. Nachdem ihr Vater fünf Jahre lang das Direktionsszepter geschwungen hatte, war sie auserlesen, den Zuschauern eine lange Dankeshymne voll Tränen der Rührung vorzutragen und in schönem Schwung Rosen ins Parterre zu werfen. Leider war sie bei der Warmblütigkeit ihres Herzens mancherlei Versuchungen aus-

gesetzt und brauchte viel Zeit, um ihr Blut austoben zu lassen. Sie verliebte sich nachhaltig und spielte, obwohl sich die Folgen ihres Verhältnisses nicht mehr verbergen ließen, doch immer weiter Rollen voll unschuldiger, edler Weiblichkeit. Das Publikum nahm die Sache zuerst komisch, bereitete der Schauspielerin dann aber einen regelrechten Skandal. Zu jener Zeit unterstanden sich die Bühnenmitglieder, die sich vom Parterre gekränkt fühlten, nicht selten dem Publikum eine ähnliche unanständige Bewegung zu machen, wie sie sich Mephistopheles in der Hexenküche erlaubt. Mlle. Döbbelin blieb aber auch, nachdem sie wieder genesen war und auftreten konnte, dem Theater fern. Sie schmollte und grollte mit ihren Verehrern so lang, bis diese zu ihr kamen und für die Rücksichtslosigkeit der andern um Verzeihung baten. Triumphierend erschien sie wieder auf den Brettern. Aber das Schicksal wollte, daß sie aufs neue Unglück hatte und sich alsbald in demselben Zustand wie früher befand. Da verlor das Publikum die Geduld, begann mit Trampeln und Pfeifen ein gräuliches Konzert und geriet in einen solchen Übermut, daß es nach dem Direktor rief. Pflichtschuldig erschien Döbbelin mit seinem lächelnden Schmalzgesicht auf der Bühne, machte Verbeugungen bis zur Erde und begann eine Entschuldigungsrede, die er schnell entworfen hatte, mit den Worten: „Geschätztes gnädiges Publikum! Tugend kann straucheln —". Die Zuschauer ließen ihn aber nicht weiter sprechen, sondern riefen ihm hohnlachend entgegen: „Aber nicht zweimal!"

Döbbelin hat mit seinem feierlichen Berufsernst und seinem philisterhaften Ordnungssinn gewiß manches Gute gestiftet. Wie die Neuberin, aus deren Schule

er hervorgegangen war, bekämpfte er das Lockere und Zotige der Hanswurstkomödie und suchte das Publikum an bessere literarische Kost zu gewöhnen. Er witterte in dem plötzlichen Aufschwung unserer Literatur eine Kraft, die ihn emportragen konnte, wenn er auf seiner Bühne mit den Neuaufführungen schnell bei der Hand war und sich in deren Mittelpunkt als Darsteller bewegte oder ab und zu eine schauspielerische Berühmtheit auftreten ließ, was damals noch nicht wie später Mode war. Döbbelin fühlte sich als Führer des deutschen Geschmacks, der zu jener Zeit auf der Bühne geringgeschätzt wurde gegenüber der französischen Bühne, die in Berlin die Mode beherrschte. Auch dies gesunde nationale Empfinden wollen wir ihm danken und ihn nicht zu scharf anfassen, wenn seine Deklamation oft gekünstelt und hohl, sein Pathos oft unnatürlich geschwollen war. Er sah wenigstens den rechten Weg, wenn er sich auch auf ihm ungeschickt bewegte. Komisch war es nur, wenn er sich einredete, in die literarische Bewegung künstlerisch eingegriffen zu haben, und überall erzählte, wie befreundet er mit Lessing war und welche bedeutsamen Gespräche er mit ihm geführt habe. Ihm, Döbbelin, sei es gelungen, das Theater zu reinigen und den Hanswurst zu vertreiben. Der große Dichter habe sogar versprochen, ihm dafür eine literarische Ehrensäule zu errichten, aber sein Wort leider nicht gehalten. Aber Döbbelin meinte sich diese Ehrensäule dadurch selbst gesetzt zu haben, daß er „Nathan den Weisen“ zuerst auf die Bühne brachte.

Das ist ihm allerdings nicht zu bestreiten, aber er scheint dabei mehr an neue Dekorationen und Kostüme als an den hohen Geist gedacht zu haben, der durch das

Stück weht und unsere Seele so herrlich erlabt. Das Entscheidende für sein schnelles Vorgehen war die Rolle, die ihn reizte, von der er sich einen großen persönlichen Erfolg versprach, und mit der er allen andern Bühnen zuvorkommen wollte, während ein Mann wie der große Schröder das Drama im Freundeskreise wohl häufig vorlas, mit der Aufführung aber vorsichtig zögerte, weil er meinte, daß die Zeit zum Verständnis dieser Dichtung noch nicht gekommen sei und sich auch später mit der Rolle des Patriarchen begnügte. Als Döbbelin am Tag der Aufführung mit dem Philosophen, Professor Engel, zusammenkam, fragte ihn dieser, wer denn den Nathan spiele. „Den Nathan?" antwortete Döbbelin „Hm, ich, ich," worauf Engel die weitere Frage stellte: „Und wer den Weisen?". Am ersten Abend 1783 herrschte im Hause eine feierliche Stille und Andacht, aber schon bei der dritten Wiederholung war das Haus fast ganz leer. Ernst Iffland und Seydelmann bemächtigten sich dieser Rolle in der Tiefe ihres geistigen und seelischen Gehalts und schufen eine Tradition, die durch Theodor Döring bis auf Sonnenthal, den vollendetsten Nathan der Gegenwart, fortwirkt. Lessing ließ sich durch die zärtlichen Annäherungsversuche Döbbelins in seinem Urteil über den Direktor in der Behrenstraße niemals beirren und sah in ihm nur einen ehrgeizigen Komödianten und Streber, der mit unsern großen Dichtern Schulter an Schulter marschieren und berühmt werden wollte. Nach dem Regierungsantritt Friedrich Wilhelms II. wurde das Theater in der Behrenstraße 1787 geschlossen, und die Schauspieler siedelten nach dem früheren französischen Komödienhaus auf dem Gensdarmenmarkt neben dem Platz über,

auf dem später das Schinkelsche Prachtgebäude errichtet wurde. Professor Engel wurde zum Generaldirektor ernannt, und Döbbelin übernahm mit dem Titel Direktor die Stellung eines Regisseurs, bis er in dieser Tätigkeit 1790 von Fleck abgelöst wurde, dem als darstellendem Künstler die höchste Anerkennung Tiecks zuteil wurde, weil er die dämonische Charakterschärfe eines Wallenstein ebenso meisterhaft wie die leidenschaftliche Glut eines Othello auszudrücken wußte.

Was die Berliner damals in der Behrenstraße vom „Götz“ sahen, war nicht die erste Fassung des Dramas, die Goethe zwar seinen Freunden vorgelesen, aber für sich bewahrt hat, und die erst nach seinem Tode veröffentlicht wurde, sondern die zweite, die 1773 erschien und einen so überwältigenden Eindruck auf das deutsche Publikum machte. Goethe hatte die Lebensbeschreibung des Götz zu einer Zeit gelesen, als seine Phantasie durch das Studium Shakespeares in eine beispiellose Erregung versetzt worden war. Als er die frühere Fassung seines Werkes innerhalb sechs Wochen 1771 niederschrieb, hatte sich ihm der Shakespearesche Stil so gewaltsam aufgedrängt, daß er ihn bis zur bombastischen Übertreibung fortriß, sein eigenes Wesen ins Schwanken brachte und zu einem wahren Kultus der Formlosigkeit verleitete. Nach anderthalb Jahren war er durch die alten Schriftsteller, vor allem durch das Studium Homers, den er auf seinen Spaziergängen bei sich trug, sowie durch ein Werk von der straffen künstlerischen Zucht der Lessingschen „Emilia“ bereits beruhigt und geläutert worden. Nicht durch äußere Zusätze oder Striche, sondern durch eine Wandlung seines inneren Menschen erhielt das Werk ein neues Gepräge, in dem

es die Berliner von der Bühne kennen lernten, nachdem die Leser bereits davon entzückt waren. Trotz alledem konnte sich der Götz in der schroffen Weise, in der er sich gegen die Einheiten der französischen Bühne auflehnte und die Szenen willkürlich aneinanderreihte, auf dem Theater nicht dauernd behaupten. Er schien auf der Bühne in Stücke zu brechen. Erst als Goethe in Weimar selbst die Leitung einer Bühne in die Hand genommen hatte und die Überlegenheit des älteren Mannes über ihn gekommen war, machte er sich als Fünfundfünfziger daran, seiner Dichtung das Sprunghafte zu nehmen und ihren Inhalt in gleichmäßigen dramatischen Fluß zu bringen.

So entstand 1804 die dritte und letzte Bearbeitung, in der wir den Götz gewöhnlich auf dem Theater erblicken. Sie hat zweifellos mancherlei Mängel, denn Goethe war inzwischen über seinen Stoff längst hinausgewachsen und die frische Luft des Jugendwerkes hatte sich mit einem Hauch des Weimarer Hoflebens vermischt. Die berühmte unappetitliche Einladung, die Götz bei der Belagerung von Jarthausen durch das Fenster dem Trompeter erteilt, besteht in der ersten Fassung aus vielsagenden Gedankenstrichen, verwandelt sich in der zweiten in ein ur- und naturwüchsiges Kraftwort und wird später zu einem gewöhnlichen Fluch. Ebenso handelt es sich bei der Tischszene im vierten Akt der Bühnenbearbeitung nicht mehr um die Freiheit, die man leben läßt, sondern um den Vater im Himmel, den Kaiser, den Burgherrn und den Reiterstand, wobei eine Huldigung immer die andere abschwächt. Nur bei der Figur der Adelheid, in die er sich nach seinem eigenen Bekenntnis verliebt hatte, griff Goethe auf den Jugendentwurf zurück und lieh

dieser Rolle für die Bühne die volle dramatische Steigerung. Dingelstedt hat seinerzeit in Wien nicht ohne Erfolg versucht, auch an anderen Stellen aus der Vollkraft der frühesten Fassung vorsichtig zu schöpfen und Sprache und Charakteristik der Weimarischen Bearbeitung mit der Frische der Goetheschen Jugendempfindung zu besprengen.

Keinesfalls darf man aber, wie es Otto Devrient während seiner kurzen Direktionszeit an unserm Königlichen Schauspielhause getan hat, Goethe bei seinen jugendlichen Übertreibungen festnageln und den ersten Entwurf zur Grundlage für einen dramaturgischen Mischmasch machen. Gelang es Devrient damals, die Auftritte des Bauernaufstandes und der Zigeunergruppen szenisch zu beleben, so scheiterte seine Regie vollständig bei der Besetzung wichtiger Rollen und vor allem bei seinem Versuch mit der geteilten Bühne während des zweiten Aktes. Wenn wir links nach Bamberg versetzt wurden, fiel über die rechte Seite, die Jaxthausen darstellte, der Vorhang und umgekehrt. Durch dieses komische Hin und Her der doppelten Szene wurden die Vorgänge zum Puppentheater verkleinert und die Zuschauer empfingen den Eindruck eines Guckkastens, der sich bald öffnete und bald wieder zuklappte. Dieser Mißgriff ist vor allem daran schuld, daß wir fast vierzehn Jahre hindurch den Götz im Berliner Schauspielhaus entbehren mußten, von dessen Bühne die Dichtung von Rechts wegen niemals hätte verschwinden dürfen. Wo findet man wieder diese gesunde, frische, breit ausströmende, kerndeutsche Kraft, die uns ein so reines, unverlöschliches Bild bürgerlicher Charaktere und Lebensgewohnheiten, so viel Starkes und Liebliches, heldenhaft

Großes und gemütvoll Kleines, Ernstes und Humoristisches darbietet und dem allem den Übergang zu einer neuen Staatsentwicklung als geschichtlichen Hintergrund gibt? Der Drang nach Freiheit und Selbsthilfe, die Freude am Waffenhandwerk und am häuslichen Herd, wie wir sie im Götz vereinigt finden, sind echt germanischen Ursprungs, und daß er sich mit seinem heiligen Zorn gegen die Hinterlist der neuen Zeit den Kopf einrennt, macht ihn zu einer tragischen Persönlichkeit. Voll ewiger Jugendlichkeit lebt diese Figur in der Phantasie unseres Volkes, wie das Tal des Flusses, wo sich die Burg des Mannes mit der eisernen Hand erhebt, jeden Frühling in frischem Grün prangt. Obwohl in der Dichtung immer von der rechten Hand gesprochen wird, die dem ritterlichen Mann fehle, hat übrigens Paul Weizsäcker im Goethejahrbuch 1902 doch den Nachweis geliefert, daß Götz seine linke infolge eines Schusses verloren habe. Eine solche, kunstvoll und überraschend fein aus Eisen geschmiedet, wird im Schloß von Jaxthausen noch jetzt in einem gläsernen Kasten aufbewahrt.

Sobald die Sprache dieses Dramas an unser Ohr klingt, spüren wir, wie ein wohliges Gefühl uns durch die Glieder rieselt, wie der volle Saft des Natürlichen und Volkstümlichen belebend aufquillt. In dieser unmittelbaren Art und Weise, die jedes Ding beim rechten Namen nennt, nichts Hergebrachtes, Leeres und Abstraktes kennt, sondern nur aus Fülle der Anschauung und Wärme des Gefühls besteht, möchten wir alle sprechen und schreiben können. Es ist Goethe nicht in den Sinn gekommen, seinem Götz einen bestimmten Dialekt zugrunde zu legen und die Wurzeln der Sprache, wie sie sich an einzelnen Orten entwickelt hat, gewaltsam aus der Erde

zu reißen. Er schuf sich vielmehr eine Redeweise, die das Geheimnis seiner Kunst blieb und zugleich volle Natur zu sein scheint. Sie führt uns aus der Verbildung hinaus ins Freie und Menschliche und kommt weder dem schlechten Sinn zu hoch noch dem verwöhnten Geschmack zu niedrig vor. Sie ist die unübertreffliche Sprache des Volksdramas geblieben, das allen Klassen, vom Höchsten bis zum Ärmsten, geistige Nahrung bietet und verständlich ist, während bei vielen modernen Dialektdramen die Schauspieler das Unverdauliche der Mundart erst wieder abkratzen müssen, damit die Zuschauer erfahren, was auf der Bühne eigentlich gesprochen wird.

Lohnt es wirklich, solchem Reichtum gegenüber an einzelne Risse im dramatischen Aufbau zu erinnern, die zu Schwierigkeiten der szenischen Darstellung werden? Goethe hat sie selbst bitter genug empfunden und später zu Eckermann darüber geklagt, daß sein Stück ursprünglich nicht für die Bühne geschrieben sei und infolgedessen trotz aller darauf verwendeten Mühe etwas Widerstrebendes behalten habe. Dennoch gibt die Idee des Rechtsgefühls und Freiheitsdranges, die das ganze Stück durchzieht, der Doppelhandlung zwischen Götz als Mittelpunkt des einen und Adelheid als Mittelpunkt des anderen Kreises die innere Einheit. Wie trefflich hat Goethe es verstanden, seinen Götz, der in der Geschichte als einundachtzigjähriger Greis auf seiner Burg Jaxthausen starb, in der Fülle seiner Kraft vor dem übermächtigen Feind zusammenbrechen und, von den Seinen umgeben, im Gefängnis sterben zu lassen! Durch die Teilnahme am Bauernaufstand kommt der tragische Bruch in den Charakter des Mannes hinein, der an dieser Schuld zugrunde geht. Neben dem Bauernkrieg

leuchtet die Reformation in der Gestalt des Bruders Martin in das Stück hinein, und von allen Seiten treten Gestalten von schärfster charakteristischer Durchführung hervor, die Familie des Götz mit Frau, Schwester und Kind, seinem Anhang von Freunden, wie Lerse, Selbitz und Sickingen, sowie der strahlenden Gestalt des jungen Georg, der Hof des Kaisers Max und des Bischofs von Bamberg, die Liebeszauberin Adelheid mit ihren Opfern Weislingen und Franz, dazwischen die Gruppen der Bauern, Zigeuner und Kaufleute. Fürwahr, die Worte auf dem Grabstein des Götz im Kloster Schöntal bei Jaxthausen: „Er erwartet allhie eine fröhliche Auferstehung", haben durch dieses Werk eine herrliche Erfüllung erfahren. Seit dem Februar 1904 gehört es wieder dem Berliner Schauspielhause, wo es in Adalbert Matkowsky einen vorzüglichen Darsteller der Titelrolle gefunden hat.

Shakespeare-Aufführungen

[illegible] Shakespeare hat für die Erweckung seiner Phantasie das unermeßliche Glück gehabt, daß er in einer kleinen Stadt heranwuchs, in der die Schicksale der Menschen und die Bilder der Natur wie aufgeschlagene Bücher vor ihm lagen, ohne daß sie deshalb von dem Treiben der großen Welt abgeschnitten war. Noch jetzt spürt jeder bei einer Wanderung durch Stratford upon Avon den unwiderstehlichen Zauber, der aus den kleinen behaglichen Häusern auf die gewundenen Straßen und ins Freie lockt. Man sieht den Leuten in die Fenster und beobachtet sie bei ihrer Arbeit, hört was sich die Mägde abends am Brunnen erzählen und die Zecher in den Wirtshäusern an kräftigen Liedern anstimmen. In Shakespeares Geburtshaus tritt man gleich, wenn sich die Haustür öffnet, in einen großen Raum, wo in dem geschwärzten Kamin der Kessel am Feuer hing und die Angehörigen der Familie zusammenrückten, um sich lustige oder schaurige Geschichten zuzuraunen. Man wußte von allem, was in der Stadt vorging, und war doch in wenigen Minuten im Walde, von wo die Jäger müde und durstig bei Hörnerklang zur Stadt zurückkehrten. Shakespeare muß jeden Baum und Busch in der Umgegend gekannt, jeden Vogel, der sich zwitschernd auf den

Bäumen wiegte, belauscht, jede Blume auf den Wiesen gepflückt, jede Stimmung und Beleuchtung von Sonnenaufgang bis in die sinkende Nacht genau beobachtet und im Innersten empfunden haben.

Das wissen wir ohne biographische Angaben, denn der „Sommernachtstraum" ist ein fortlaufender und unwiderleglicher Beweis dafür. In keinem Stück hat sich Shakespeare in ähnlicher Weise an Natureindrücken erlabt und gesättigt wie in diesem. Es besteht aus einem beständigen Schwelgen inmitten alles dessen, was im Grase kriecht und hüpft, was auf den Zweigen zirpt und flötet, was im Walde rauscht und glitzert. Überall Blumen und Blüten, soweit das Auge nur reichen kann, ein einziges Beet, an Farbe und Duft in der Weltliteratur ohnegleichen! Es bedeutet mehr als einen literarischen Scherz, wenn man zusammengerechnet hat, wie viele Pflanzensorten darin vorkommen. In dem Gärtchen hinter Shakespeares Geburtshaus kann man sie alle wiederfinden, denn es wird eifrig dafür gesorgt, daß an dieser wunderbaren Erinnerungsstätte keine einzige ausgeht.

Als Shakespeare diese Dichtung etwa in seinem dreißigsten Jahr niederschrieb, lebte die Erinnerung an das Idyll von Stratford in ihm noch frisch, und seine jugendliche Kraft wurde durch den Gegensatz des Großstadttreibens in London angeregt, in die Schilderung der Kindheitsträume das Glück seines aufsteigenden Ruhmes hineinzubannen. Er sah die Arbeiter wieder an ihren Werkstätten, wie sie sich die Hände schwielig klopfen und sägen und ihre Suppe mit den Erzählungen von den vornehmen Herren und Damen würzen, die durch das Städtchen zogen. Zwischen den Blumen und Sträuchern,

die er so liebte, sah er zierliche neckische Gestalten huschen, die schon durch Spenser und Chaucer für die Literatur gewonnen waren, aber erst ihn als ihren wahren Herrn und Meister erkennen sollten. Klassische Erinnerungen an das schimmernde Athen der Griechen verschmolzen sich in seiner Phantasie mit Beziehungen auf die Königin Elisabeth, an deren Herrschergewand er eine zarte poetische Blüte heftete.

So gestaltete er drei verschiedene Welten aus, eine phantastische, die sich unserer nüchternen Beurteilung entzieht mit Oberon und Titania, Puck und der Schar der Elfen, eine sentimentale mit Theseus und Hippolyta, sowie den beiden Paaren, deren Herzensneigung sie in allerlei Verwirrung und Betrübnis lockt und eine komische mit den Handwerkern, die durch ihr drolliges Komödienspiel sich den Weg bis zum Thron des Herrschers bahnen. Wie Shakespeare diese drei Sphären mit einander verbunden hat, so daß keine ohne die andere bestehen kann, wie die Menschen aus der Höhe in die Tiefe und umgekehrt blicken und alle doch durch ein holdes Gefühl gleichgestellt werden, bleibt einer der größten Triumphe seiner Kunst. Er schildert die Liebe nicht als die verzehrende Leidenschaft, wie bald darauf in „Romeo und Julia", sondern als eine süße Verwirrung der Geister und Sinne, gegen die niemand ankämpfen kann, die selig und toll macht, mit Menschen spielt und sie durcheinander jagt, aber sie doch vorsorglich bewacht und alles zu einem guten Ende führt, so daß, wie Puck sagt, jeder Topf seinen Deckel findet. Der König und die Königin der Elfen quälen sich mit Eifersucht grade wie die Menschen, die Liebenden aus Athen werden von Geistern geplagt und geneckt, bis beim Hochzeitsfest des herzoglichen Braut=

paares sich alle ihres Glückes freuen dürfen. Und der Sinn des Ganzen? Unser Leben besteht nur aus Träumen und Einbildungen! Wenn wir unser Schicksal selbst zu schaffen glauben, lockt uns ein unbegreifliches Spiel des Zufalls auf ganz andere Fährten. Wer den Glanz und Schimmer des Phantastischen und Rätselhaften von den Dingen abstreifen, uns der Illusionen berauben will, von denen wir bei jedem Atemzuge leben, bleibt ein Strumpfwirker und verdient, daß er wie der brave Zettel einen Eselskopf mit sich herumträgt. So spricht Shakespeare durch den Mund von Theseus das herrliche Wort von dem „holden Wahnsinn" der Dichter aus und stellt die Närrischen, die Verliebten und die Poeten insofern in eine Reihe, als sie alle nur aus Einbildung bestehen. Mit solchen Vorstellungen schmeichelte Shakespeare der Königin den Verdruß über die Vermählung ihres Günstlings und seines Gönners Essex fort, falls die Annahme zutrifft, daß der „Sommernachtstraum" zu dessen Hochzeit verfaßt wurde.

Über die näheren Umstände, unter denen der Genius Shakespeares die musikalische Seele Felix Mendelssohns tönend bewegte und in ihr die zauberischen Klänge zum „Sommernachtstraum" entstehen ließ, sind wir durch das allbekannte, von S. Hensel herausgegebene Familienbuch genau unterrichtet. Der Bankier Abraham Mendelssohn, einer der drei Söhne des Philosophen Moses, hatte im Jahre 1825 das Grundstück Leipzigerstraße 3 gekauft, in das später das Herrenhaus verlegt wurde, und das vor einiger Zeit dem monumentalen Neubau mit der Präsidialwohnung weichen mußte. Zu jener Zeit stand auf einem großen Hof inmitten hoher Bäume ein einstöckiges Gartenhaus, gewissermaßen in einem Ausläufer des Tiergartens,

denn das Potsdamer Tor bezeichnete damals das Ende der Stadt und die Hausfreunde klagten nicht selten darüber, daß Mendelssohns in eine so abgelegene tote Gegend gezogen seien, wo das Gras auf den Straßen wachse. In dieser Umgebung blühte aus einem anregenden geselligen Verkehr ein reiches künstlerisches und literarisches Leben hervor. Durch das Erscheinen der Schlegel-Tieckschen Übersetzung wurde Felix Mendelssohn in die Gedanken- und Phantasiewelt Shakespeares eingeführt, der namentlich mit den Lustspielen seiner jugendlich sprießenden und schwärmenden Empfindungsart einen ungeahnten Schwung verlieh.

In den Sommermonaten 1826 schrieb hier der siebzehnjährige Komponist die Ouverture zum „Sommernachtstraum“, von der Franz Liszt mit Recht gesagt hat, daß sie sich durch ihre pikante Originalität, durch Ebenmaß und Wohlklang im organischen Verschmelzen heterogener Elemente sowie durch Anmut und Frische vollständig auf die Höhe der Dichtung schwinge. „Man gedenke nur“, fährt er in seiner Abhandlung über diese Komposition geistreich fort, „der Akkorde der Bläser am Anfang und am Schluß. Gleichen sie nicht leise sinkenden und wieder sich hebenden Augenlidern, zwischen deren Sinken und Heben eine anmutige Traumwelt der lieblichsten Kontraste gestellt ist?“ Als Beweis, wie sehr diese Komposition dem innersten Wesen Mendelssohns entsprach, führt Hensel mit Recht an, daß sich fast zwei Jahrzehnte später die weitere musikalische Begleitung zum Sommernachtstraum daran anschließen konnte, ohne von der künstlerischen Stimmung, die in der Ouverture angeschlagen und dem großen Briten so geistesverwandt war, auch nur im mindesten abzuweichen. Trotz der griesgrämigen Be-

merkungen von Gervinus über den Marschlärm und die Pauken und Trompeten, die ihm einer so leichten Handlung, einem solchen ätherischen Traumgebilde nicht zu entsprechen schienen, sind für das unbefangene Empfinden Dichtung und Musik seitdem unaufhörlich miteinander verbunden. Seit der denkwürdigen Aufführung, die unter der dramaturgischen Leitung von Ludwig Tieck im Neuen Palais zu Potsdam am 14. Oktober 1843 veranstaltet wurde, darf man sogar behaupten, daß ohne die Musik Mendelssohns Shakespeare mit seinem köstlichen Lustspiele auf der Bühne kaum jemals zu seinem Recht gekommen wäre. Ein Brief von Felix' Schwester Fanny, der in dem erwähnten Buch abgedruckt ist, bringt den Verlauf der denkwürdigen Aufführung zu lebendiger Anschauung.

* *
*

Was mochte in der Seele Shakespeares vorgehen, als er in trüben und verbitterten Stunden die Wirrnisse und Kämpfe des Lebens weder in tragischer Erschütterung noch in befreiendem Humor aufzulösen vermochte, sondern einen der erhabensten Stoffe der Poesie anscheinend in eine grausame Satire auf menschliches Tun und Lassen umgestaltete? Was veranlaßte ihn, die Helden des trojanischen Krieges in schmachtende Verliebte, Schönredner und Prahler zu verwandeln, sie dem Spott eines unsauberen Gelegenheitsmachers und eines rohen Plebejers Preis zu geben und in ihrer Mitte das Bild eines koketten Weibes aufzustellen, das den Himmel zum Zeugen ihrer Treue anruft und sie doch bei der ersten Gelegenheit leichten Herzens bricht? „Troilus und Cressida“ läßt sich mit den übrigen Dramen des Dichters

nur schwer in Verbindung bringen und schmeckt uns wie eine saure Frucht, da wir von Kindheit an gewöhnt sind, in den schimmernden Marmorhallen der Homerischen Dichtung Männern zu begegnen, die das Edelste empfinden und das Größte vollbringen. Dadurch hat die Erinnerung an das Shakespearesche Werk für uns etwas Peinliches bekommen, das sich weder durch ästhetische Auslegungen noch durch vereinzelte und im wesentlichen erfolglose Bühnenaufführungen abstreifen ließ. Es war bisher unmöglich, diesem Drama ein tieferes Interesse abzugewinnen, so wenig man auch von einer Reihe von Szenen bestreiten konnte, daß sie einen hohen dichterischen Ursprung verraten.

Nur Goethe scheint diesen Zwiespalt bei der Beurteilung des Stückes nicht empfunden zu haben. Er beschäftigte sich in seinen letzten Lebensjahren lebhaft mit „Troilus und Cressida", genoß die Dichtung als einheitlich durchgeführte Schöpfung in vollem Zuge und wollte in ihr durchaus keine Parodie sehen, wofür wir sie meistens halten. In einem Brief an Zelter vom 25. August 1824 meinte er, daß dies Stück sehr wohl neben Homer bestehen könnte, daß es als eine „glückliche Umformung, Umsetzung jenes großen Werkes ins Romantisch-Dramatische" zu betrachten sei. Um seine Meinung zu verdeutlichen, vergleicht er einen mächtigen Adler, der sich mit zwei züngelnden Schlangen in den Klauen soeben auf einen Felsen niedergelassen hat, mit einem Kauz, der sich mit einigen ohnmächtig piepsenden und schwänzelnden Mäusen auf einem Mauergestein niedergesetzt hat, und nimmt an, daß sie von demselben Meister in gleich erhabenem Stil gearbeitet seien. Goethe meint nun, daß sich in einem solchen Fall ein von Natur

Hohes mit einem von Natur Niederen begegne und sieht darin einen „Parallelismus im Gegensatz, der einzeln erfreuen und zusammengesetzt in Erstaunen setzen müßte". Er hebt ferner hervor, daß, wie dort zwei Naturgegenstände einander gegenüberstehen, sich hier ein zwiefacher Zeitsinn ausdrücke, ohne zu übersehen, daß „Troilus und Cressida" seine Herkunft aus abgeleiteten, schon zur Prosa herabgezogenen, nur halbdichterischen Erzählungen nicht verleugnen könne. Er schließt in dem erwähnten Brief seine Betrachtung mit folgendem gewichtigen Ausspruch: „Doch auch so ist es wieder ganz Original, als wenn das Antike gar nicht gewesen wäre, und es bedurfte wieder einen ebenso gründlichen Ernst, ein ebenso entschiedenes Talent als des großen Alten, um uns ähnliche Persönlichkeiten und Charaktere mit leichter Bedeutenheit vorzuspiegeln, indem einer späteren Menschheit neuere Menschlichkeiten durchschaubar vorgetragen wurden." Ebenso bewunderte Goethe im Gespräch mit Eckermann einmal den freien Geist Shakespeares, der den Stoff der Ilias auf seine Weise behandelt habe.

Damit führt uns der Dichter in der Tat auf den einzig richtigen Weg, den wir zur Beurteilung des so vielfach befremdenden Werkes betreten müssen. Wir können Homer nicht vergessen, sollen uns aber klar machen, wie Shakespeare, für den die Größe der Antike nicht bei den Griechen, sondern bei den Römern zu finden war, sich diesem Stoff gegenüber verhielt. Als „Troilus und Cressida" um das Jahr 1609 geschrieben wurde, lagen von der „Ilias" elf Gesänge in englischer Sprache vor, und der Übersetzer Chapman, dessen großes Verdienst sich erst später nach der Vollendung seiner Arbeit und der Übertragung der „Odyssee" voll würdigen ließ, war für

Shakespeare aus persönlichen Gründen ein Greuel. Er sah in ihm nur eine unangenehme, dünkelhafte und trockene Gelehrtennatur, die sich einbildete, auch als Dichter einen bedeutenden Rang einzunehmen und in diesem Glauben durch flache Köpfe bestärkt wurde. Ein Mann von der hohen Stellung des Grafen Pembroke scheint sogar die hölzernen Reimereien Chapmans über die Dichtungen Shakespeares gestellt zu haben. Von dieser Seite konnte daher ein tieferer Einfluß auf den Schöpfer von „Troilus und Cressida" nicht ausgeübt werden, und die homerische Welt, wie wir sie kennen, war für ihn im Grunde noch unentdeckt.

Hingegen war die Sage vom trojanischen Krieg auf anderem Wege dichterisch vielfach bearbeitet und während des Mittelalters von Italien nach England verpflanzt worden. In diesen Ausschmückungen voll Romantik und Ritterlichkeit entwickelte sich Troilus, der bei Homer nur ein einziges Mal, als „froh des Gespannes" erwähnt wurde, zu einer Hauptperson und Cressida zu seiner Genossin innerhalb einer Liebesgeschichte, die ganz von Schwärmerei und Galanterie erfüllt war. Diesen Stoff reichte ein romantischer Erzähler dem anderen, bis ihn Boccaccio in seinem „Filostrato", dem „von der Liebe Geschlagenen", in glänzenden Oktaven zum Ausdruck seiner eigenen süßen und schmerzlichen Liebesempfindungen machte. Weit entfernt von all den lustigen Verwicklungen, denen er später in seinem „Decamerone" die Schwingen löste, erzählt er von der tiefen Leidenschaft des Prinzen Troilus, der sich während der Belagerung Trojas durch die Griechen im Tempel der Pallas Athene in Griseida verliebt und mit Hilfe von deren Vetter Pandora es erreicht, daß sie ihn erhört. Genau wie bei

Shakespeare wird die Liebende gegen Antenor den Griechen ausgeliefert, trennt sich unter Schwüren ewiger Treue von Troilus und läßt sich trotzdem von Diomedes verführen, der dieselbe kostbare Spange trägt, welche jener in der Scheidestunde seiner Cressida geschenkt hatte. Der Stoff, der auf diese Weise bereits zu einem modernen Roman ausgearbeitet war, ging dann auf Chaucer, den Vater der englischen Poesie, über, der ihn in den achttausend Versen seines epischen Gedichtes „Troilus und Cressida" weiter umformte, gleichfalls die Spuren des Pathetischen und Romantischen nicht verließ und dabei ebenso wie Boccaccio in Pandarus einen Gelegenheitsmacher sah.

Shakespeare dachte also schwerlich an Homer, sondern fand einen freien, beweglichen Stoff von ganz anderem Ursprung vor, als er sein Drama schrieb. Seine Figuren, die uns beim Lesen manchmal an Offenbachsche Operettengestalten erinnern, verfolgen in Wahrheit keine satirische Absicht, sondern sind ihm in seiner Phantasie selbständig ausgewachsen. Daß er sie ihrer elegischen und liebestrunkenen Empfindung beraubte und so ausgestaltete, wie sie seiner eigenen Seelenstimmung entsprachen, war sein gutes Recht als Dichter. Die Jahre jugendlicher Schwärmerei waren für ihn längst vorbei, und schmerzliche Erfahrungen hatten ihn so tief erschüttert, daß er manchmal als Verächter und Feind der Menschen erscheinen mochte. Troilus und Cressida hatten seiner Einbildungskraft immer vorgeschwebt und wurden in mehreren seiner Lustspiele angerufen, am eindringlichsten in der mondbeschienenen Liebesnacht des „Kaufmann von Venedig", wenn Lorenzo seine Jessica im Arm hält — „in such a night!" Das Mädchen aus Troja wurde ihm

im Laufe der Jahre immer mehr zu einem Sinnbild für alles Wankelmütige und Falsche, das ein Weib mit dem Zauber ihrer Erscheinung, mit den süßesten Blicken und Worten zu verdecken weiß, wenn sie nicht wahrhaft liebt, sondern nur das sättigende Gefühl eines neuen Triumphes erwartet, sobald ihr wieder ein Mann zu Füßen sinkt. Es muß viel Galle in Shakespeare aufgestiegen sein, als er sich zu diesem Typus täuschender weiblicher Verschlagenheit und Heuchelei, zu diesem verwirrenden Spiel holder und häßlicher Empfindung im Herzen einer Frau dichterisch hingezogen fühlte. Sie paßte ihm gerade recht in den trojanischen Krieg, der, wie es ihm scheinen mochte, von einem lächerlich betrogenen Ehemann einer leicht zugänglichen Schönen wegen unternommen wurde. Konnte aus so kleinlicher Ursache wirklich so Großes entstehen, wie es immer wieder von der Weisheit des Ulysses, der Tapferkeit Hectors, der Freundschaft zwischen Achill und Patroklos in schwärmerischer Tonart erzählt wurde? Krieg bleibt immer Krieg und bringt auch die niederen Triebe der Menschennatur zum Wachsen, läßt die Tapferkeit in Prahlerei und Grausamkeit umschlagen, steht mit einem kleinlichen Spiel von Zufälligkeiten, das wir nicht übersehen können, in Zusammenhang und bringt Verwilderung und Krankheiten aller Art mit sich. Der Kuppler Pandarus und der Schimpfer Thersites hatten dabei ebenfalls ihren Platz auszufüllen und durften dem Bilde seine Farbe geben. So wurde das Stück nicht etwa eine Verhöhnung der Homerischen Poesie, von der damals nur wenig in der Luft lag, sondern weit mehr eine Auflehnung gegen die unmännliche süße Romantik und Gefühlsschwelgerei, gegen die übertriebene und erschlaffende Frauenbewunderung, die im Mittelalter der Sage

von Troilus und Cressida das Siegel aufgedrückt hatte.

Aus diesem Gefühl und aus persönlichen Enttäuschungen und Erbitterungen, die wir nicht kennen, ist offenbar das Drama hervorgegangen, das in seiner kriegerischen Umrahmung wie in dem Verlauf seiner Liebesgeschichte von zwei treulosen Frauen bestimmt wird. Helena hat zwei Völker mit den Waffen in den Händen gegeneinander getrieben, und während der Kampf hin und her tobt, führt Cressida eine so fein gesponnene Liebeskomödie auf, daß es unmöglich ist, sofort hinter ihre Schliche zu kommen. Freilich, wer einen Pandarus zum Onkel hat, kann nicht an Naivetät leiden, und Cressida ist in jeder Hinsicht eine Wissende, auf die jener nach scharfem Wortgefecht den Ausspruch münzt: „Ihr seid mir die Rechte!“ In ihrem Selbstgespräch bekennt sie, daß eine Frau um so höher im Preis steht, je mehr sie umworben wird und sich trotzdem versagt, daß „nie das Glück, erhört, so groß im Minnen, als wenn Begier noch fleht, um zu gewinnen“. Von ihrem Onkel hat sie es durch scheinbar unabsichtlich hingeworfene Bemerkungen herausgeholt, wie braun und gesund die Gesichtsfarbe von Troilus ist, wie stählern seine Muskeln erscheinen und wie er das Gefallen Helenas erregt hat. Sie ist viel zu selbstgefällig, um wahrhaft verliebt zu sein und sich im seligen Hingeben zu vergessen, aber sie weiß alle Mittel weiblicher Koketterie anzuwenden, um den Anschein zu erwecken, daß ihr Empfinden von jungfräulicher Unberührtheit herstamme und der volle Erguß echter Liebe sei. Und neben ihr der ganz von Leidenschaft durchglühte, zur männlichen Kraft erstarkte Troilus, den beim Gedanken an das Nahen der Geliebten ein Schwindel von Seligkeit erfaßt, der sich sein

Glück ausmalt, wie ein Verschmachtender einen Trunk Wasser und sich schon durch tönende Worte in einen völligen Rausch versetzen läßt. Wenn Troilus in kühn gewählten Bildern seine Treue versichert, sucht Cressida seinen Schwur noch zu übertreffen, indem sie erklärt, daß, wenn sie sich je vergessen könnte, ihre Falschheit zum verächtlichen Sprichwort für alle kommenden Geschlechter werden solle. Als Troilus sich am Morgen nach der Liebesnacht von ihr trennt, kommt aber ihre wahre Natur bereits zum Vorschein, indem sie daran denkt, daß er wohl noch warten würde, wenn sie Nein gesagt hätte, während sie zugleich die Götter zu Zeugen anruft, daß sie ihren Geliebten niemals betrügen werde. Als sie Troja verlassen muß und gegen die Ärmelkrause des Troilus ihren Handschuh als Liebespfand austauscht, fühlt sie sich fast gekränkt, weil der schwärmerische Jüngling sie den Verlockungen der Griechen gegenüber immer wieder an das Gelübde der Treue erinnert. Und trotzdem ist der Ärmste gleich darauf Zeuge, wie Cressida in Calchas Zelt die Liebesbeteuerungen des Diomedes ruhig mit anhört, ihn durch kokettes Hinhalten und Widerstreben nur noch feuriger macht, des Verlassenen mitleidig gedenkt und gleichzeitig dem Griechen, der sich nicht mit süßen Worten abspeisen läßt, ihre Gunst für die kommende Nacht verspricht. Der Aufbau dieser Szene ist insofern ein Meisterstück, als sie im Hintergrund von Troilus beobachtet wird, der sich wutschnaubend und mit der Hand am Schwert von Ulysses nur mühsam zurückhalten läßt, während Thersites sie gleichzeitig mit seinen höhnischen Bemerkungen begleitet. Drei verschiedene Melodien erklingen dabei kunstvoll durcheinander, eine lyrische, eine heroische und eine parodistische, als ob es sich um eine

musikalische Komposition in großem Stil handle, wie sie Mozart im „Don Juan“ durchgeführt hat.

Diese Szene bildete auch den Höhepunkt bei der Aufführung des Dramas im Deutschen Theater im September 1904. Indessen bleibt „Troilus und Cressida“ als eine der merkwürdigsten Tragikomödien der Weltliteratur für die moderne Bühne nach wie vor ein ungelöstes Problem und die Aufführung des Stückes ein Experiment für das literarisch geschulte Publikum.

* * *

Mit der Aufführung der „Lustigen Weiber von Windsor“ hat die Direktion des Neuen Theaters im Oktober 1904 uns die Erfüllung eines Wunsches beschert, für dessen Berechtigung wir wiederholt eingetreten sind. Über dem Shakespeareschen Lustspiel hat in Deutschland insofern ein seltsames Verhängnis geschwebt, als die Darstellungen, die man in den dreißiger und vierziger Jahren des vorigen Jahrhunderts in Berlin, Hamburg und Wien versuchte, von keinem Erfolg begleitet waren und der Inhalt des Stückes erst durch die reizende Oper Otto Nicolais wahrhaft volkstümlich wurde. Der Berliner Hofkapellmeister konnte sich des Siegeszuges, den sein Werk über alle Bühnen antreten sollte, allerdings nicht mehr erfreuen, denn acht Wochen, nachdem er ihre Klänge am 5. März 1849 zum ersten Male in unserm Opernhause gehört hatte, ereilte ihn der Tod. Mosenthal hatte den Inhalt der Shakespeareschen Komödie mit ihren drei nebeneinanderlaufenden Handlungen geschickt vereinfacht und dramatisch zugespitzt, so daß die Melodien Nicolais aus den fröhlichen Situationen frisch hervorsprudeln und bei dem tausendfachen Echo, das sie fanden,

sich in einen wertvollen Teil unseres musikalischen Hausschatzes verwandeln konnten. Damit war ein für die Theatergeschichte einzig dastehender Fall geschaffen. Wenn sonst populäre Bühnenwerke den Stoff zu wirkungsvollen Operntexten hergegeben haben, ist die Komposition der „Lustigen Weiber" über ein halbes Jahrhundert — für eine Oper eine erstaunlich lange Zeit — auf unsern Bühnen heimisch geblieben, während der Genius Shakespeares nicht stark genug war, sein eigenes Werk auf dem Theater lebensfähig zu machen. Auch als Verdi mit achtzig Jahren seinen „Falstaff" herausbrachte, in dem er über dasselbe Thema die glitzernden und schäumenden Wellen seiner rhythmischen Sprache hin und her spielen ließ, wurde kein überzeugender Versuch unternommen, Shakespeare allein zu Wort kommen zu lassen. Gerade der italienische Meister hat den Kern des Lustspiels richtig erfaßt, wenn er uns in der ernsten Form der Fuge zum Schluß seiner Oper die Weisheit predigt, daß die Welt nur aus Spaß besteht und als Scherz genommen werden muß, daß wir doch am Ende alle die Gefoppten sind und gut tun, herzlich zu lachen: „Tutto nel mondo è burla, l'uom è nato burlone!" wie es bei seinem Librettisten Arrigo Boito heißt. So dürfen wir in den „Lustigen Weibern von Windsor" ein fünfaktiges Scherzspiel erblicken, das ebenso derb angefaßt und durchgeführt werden muß, wie es geplant und gegliedert ist. Neben der gewaltigen Kraft und Tiefe von Shakespeares Tragödien und der zauberischen Stimmung seiner phantastischen Lustspiele nimmt dieses Werk mit seinen Karikaturen, die in derben Strichen nach dem Leben gezeichnet sind, nur einen zweiten Rang ein. Aber es stammt, wie man schon aus der Frische des ganzen Wurfs

erkennt, aus des Dichters bester Zeit und läßt auf eine ungewöhnlich glückliche Stimmung schließen, in der er sich damals befunden haben muß.

Es schien wirklich, als ob die Musik dem Lustspiel, dem sie doch einen so großen Teil ihrer Erfolge verdankte, den Lebenssaft entzogen und ihn für sich verbraucht habe. Noch ein anderer Anlauf, Shakespeare zurückzugeben, was ihm gebührt, wurde im Berliner Theater 1901 bei einer Matinee gemacht, die aber wegen ungenügender Vorbereitungen keine weitere Bedeutung hatte.

Die ersehnte Rettung schien endlich von London zu kommen, wo man im Frühling 1902 mit den Aufführungen der „Lustigen Weiber" allabendlich den großen Saal in Her Majestys Theatre füllen konnte. Der Schauspieler Beerbom Tree, der die Direktion dieser Bühne übernommen hatte, war ein ausgezeichneter Darsteller des Falstaff und vermochte, worauf es vor allem ankam, auch als Regisseur auf das Stück die Stimmung des „fröhlichen alten England" mit seinen drolligen, vollsaftigen Menschen, seinen Schelmereien, Neckereien und handfesten Späßen, seinen Trinkgelagen und Jagdabenteuern und der romantischen Waldes- und Märchen- und Elfenpoesie zu übertragen, die zur Zeit der Königin Elisabeth bei dem Rauschen der Eichen aus dem Windsorpark herüberwehte und von dem selbstzufriedenen Bürger beim Knistern des Kaminfeuers als erquickender Duft empfunden wurde. Was wir damals in London sahen, war ein Zeit- und Gesellschaftsbild ersten Ranges mit Menschen, die alle, ob töricht oder weise, der Reihe nach vom Schicksal gehänselt werden, die Spaß machen und Spaß verstehen, die entweder über andere lachen oder von ihnen ausgelacht werden, ohne daß auch nur ein Schatten

von Trübsinn oder Gefühlsweh in diese sonnige Heiterkeit hineinfällt. Kein Wunder, daß bei dem Berliner Gastspiel Beerbom Trees im Krollschen Theater, Frühling 1907, neben „Was ihr wollt“ gerade die „Lustigen Weiber“ am reinsten und nachhaltigsten wirkten. Shakespeare muß als reifer ernster Mann, der in seinen Tragödien selbst vor dem Furchtbarsten nicht zurückschreckte und in dessen Gemüt es oft bitter und düster zuging, bis zum Übermut glücklich gewesen sein, als er die „Lustigen Weiber“ schrieb. Er hatte es sich offenbar vorgenommen, bei der Abfassung dieses Stückes nichts Ernstes mehr gelten zu lassen, denn er verspottete darin alles, was ihm in die Gedanken und zwischen die Finger kam, seine Jugenderlebnisse, denen er den Rest von Herbheit nahm, seine Schauspieler, die ihm wie große Kinder erschienen, die Wirtsleute, bei denen er so manchen Becher geschwungen hatte, den überlieferten Hexenspuk, alles Aufgeblasene und Verdrehte, das ihm den Weg gekreuzt hatte, und, wenn man genauer zusieht, sogar den Tod. Hat er ihm nicht alles Schreckhafte genommen, wenn er den dicken Sir John, von dessen seligem Ende wir von Frau Hurtig in „Heinrich V.“ gehört haben, plötzlich aus dem Grabe steigen, mit seinem tiefen Lachen und unersättlichen Durst durch die Straßen von Windsor stolzieren, als schwärmerisch Liebenden ehrbaren Frauen in die Fenster gucken und ihnen Kußhände zuwerfen, mit seinen Pferden auf die Jagd ziehen und alle Torheiten begehen und erleben läßt, deren ein alter Mann, der plötzlich sein Herz entdeckt, überhaupt fähig ist? Wenn er die Spitzbuben Bardolph und Nym, die schon längst am Galgen baumelten, vom Strick wieder abschneidet und zu neuem Dasein erweckt, weil er sie für seine Komödie brauchte? Sogar Frau

Hurtig, die lockere Dame, mußte Eastcheap verlassen und sich in Windsor als Wirtschafterin verdingen. Zugleich wurde der Friedensrichter Schaal, mit dessen Possenfigur sich Shakespeare an einem alten Feind rächte, in seinem Ruhesitz in Glocestershire aufgescheucht, um sich dem lustigen Tanz anzuschließen und gradeso wie die andern Purzelbäume zu schießen. Mit vollen Händen hat Shakespeare bei diesem Stück bekannte Vorbilder verarbeitet, von denen wir allerdings nur einzelne nachweisen können und eine Art „Schlüsseldrama“ der Königin zuliebe geschrieben, die über den dicken Ritter ohne die historische Umgebung in den beiden Heinrichdramen in einer mit der Zeit nur lose verknüpften, frei erfundenen Handlung, nochmals von Herzen lachen wollte.

Parsifal-Erinnerungen

Ein Vierteljahrhundert ist dahingegangen, seitdem es mir durch einen glücklichen Zufall vergönnt war, der ersten sogenannten Patronatsaufführung des „Parsifal" in Bayreuth beizuwohnen und die weihevollen Töne zu vernehmen, die aus dem mystischen Abgrund des verdeckten Orchesters zu den ergriffenen Zuhörern emporstiegen. Und doch steht alles so lebhaft und unmittelbar vor meiner Seele, als ob es sich gestern ereignet hätte: das Zusammenströmen der Menschen in der kleinen fränkischen Stadt, die Unrast auf den sonst so ruhigen Straßen und Plätzen, vor den mit Fahnen und Blumen geschmückten Häusern, die immer größer werdende Spannung, das erste Zusammensein mit Richard Wagner im Kreise seiner Künstler, und endlich die Aufführung selbst, die unser seelisches Empfinden so hoch stimmen und in unsern Herzen so tief gehende und unvergeßliche Empfindungen hervorrufen sollte.

Am Tage vor der Festaufführung, die auf Dienstag den 26. Juli 1882 angesetzt war, lockte es mich zu einem Ausflug in die Umgebung Bayreuths, zu manchen lieblichen Punkten, wo man kein Sonntagskind zu sein braucht, um überall geheimnisvolle Erinnerungen flüstern und rauschen zu hören. Wer vom Bahnhof kommt und

sich über die Opernstraße und den Rennweg nach der Eremitage hinausfahren läßt, dem werden viele liebe Schatten aufsteigen. Eine Allee von Linden und Kastanien bringt uns an Wahnfried, der Wohnung des Meisters, vorbei zu einer Biegung an der Straße, an welcher das Rollwenzelhäuschen liegt und der Genius Jean Pauls uns grüßt. Der Dichter erscheint vielen heutzutage als eine verschollene Größe. Man findet den Enthusiasmus, den man ihm seinerzeit entgegenbrachte und der sich sogar auf seinen Pudel erstreckte, unbegreiflich. Und doch hat er als Träger des idealistischen Humors, als Schöpfer des „Immergrüns unserer Gefühle", wie er zu sagen pflegte, unsere nationale Literatur auf einen ganz neuen Ton gestimmt. Eine Tafel am Rollwenzelhaus trägt die Inschrift: „Hier dichtete Jean Paul". Schreiten wir die schmale Treppe zu seinem Arbeitszimmer empor, so glauben wir uns in einer engen dürftigen Alltäglichkeit zu befinden, die nur von der Phantasie des ruhelos schaffenden Erzählers erweitert und erhellt wurde. Und wie anders wirkt gleich darauf das Schloß Eremitage mit seinen schimmernden Marmorsäulen, seinen breiten, bunt glänzenden Arkaden, seinen Kuppeln und Sälen, den Tritonen und Zentauren seiner Springbrunnen! Dort das idyllische Behagen in der Mansarde, hier das Prächtige des Hoflebens! Dieser Gegensatz drückt sich auch in den Dichtungen Jean Pauls mit seinem Schulmeisterlein Wuz und seinem Quintus Fixlein einerseits und dem Albanos und Lindas andererseits aus.

Das neue Schloß Eremitage hat die Prinzessin Wilhelmine, die Lieblingsschwester Friedrichs des Großen, bauen lassen, eine Frau, die nicht durch Schönheit und Anmut, sondern dadurch ausgezeichnet war, daß sie durch

die Leidenszüge ihres Antlitzes und die Verbitterung ihrer tiefgekränkten Seele Aufmerksamkeit erregte. Sie entsagte ihrem Bruder zuliebe all den süßen Träumen, die ein weibliches Herz erfüllen, und heiratete den Erbprinzen Friedrich von Bayreuth nur deshalb, weil der unbeugsame Wille ihres Vaters dies Opfer von ihr als Preis für die Befreiung Friedrichs aus der Gefangenschaft in Küstrin verlangte. In der Eremitage entstanden ihre scharf gewürzten Memoiren, die für die Geschichte der Höfe im achtzehnten Jahrhundert eine unentbehrliche Quelle bilden. Hier, wie in den prächtigen Parkanlagen des Schlosses Fantaisie, verlebte Richard Wagner mit den Seinen glückliche Stunden der Sammlung und Erholung. Sein Genius ist es, der uns jetzt überall führt und begleitet, mit froher Erwartung erfüllt und unverwischbare Spuren eingedrückt hat. In dem alten italienischen Opernhause, dessen Inneres im üppigen Barockstil durchgeführt ist, fanden im Jahre 1872 die musikalischen Vorführungen bei der Grundsteinlegung des Festspielhauses statt, das nun zum zweitenmal den Rahmen für die Vollendung einer großen deutschen Kunsttat bilden soll. Über dem Eingang zu „Wahnfried" grüßen die in Sgraffittomalerei ausgeführten Gestalt Wotans, des „Wanderers" mit Hut und Mantel, von seinen beiden Raben begleitet, die Figuren der Tragödie und Musik sowie Jungsiegfrieds mit dem selbstgeschmiedeten Schwert.

Am Abend hatten wir uns zu einem gemütlichen Festmahl in dem Albertschen Restaurant verabredet, das neben dem Wagnertheater auf dem Hügel eingerichtet war. Hier trafen sich alle, die mit dem großen künstlerischen Unternehmen in Verbindung standen, die Sänger und Leiter der Aufführung, die Vertreter der

Stadt, die Männer der Feder und viele andere, die sich als glückliche Besitzer einer Eintrittskarte fühlen durften. In gespannter Erwartung blickten wir auf den Weg, den noch einige Nachzügler hastig emporschritten, weil sie glaubten, daß der Meister bereits eingetroffen sei. Aber er hatte sich verspätet und die Gäste waren im Vorsaal des Restaurants versammelt um ihn zu begrüßen. Endlich rollte sein Wagen die Straße empor und wir erblickten den Schöpfer all der Herrlichkeiten, die wir morgen hören und schauen sollten, in Wirklichkeit vor uns. Er trug einen auffallenden hellgelben Überzieher und hohen Hut. Seinem unruhigen Wesen und den blassen Zügen seines Gesichts merkte man die Aufregungen dieser Tage und Wochen an. Sein erster Gruß galt nicht den Gästen, die sich um ihn versammelt hatten, sondern der Stadt, in welcher er den Frieden seines Lebensabends gefunden und der er als Krönung seines Lebenswerkes seine letzten Schöpfungen zur ersten Darbietung anvertraut hatte. Er wendete sich, noch bevor Freundeshände ihm Hut und Überrock abnehmen konnten, schnell um und trat auf den Balkon hinaus, um einen langen Blick auf den „lieblichen Hügel" von Bayreuth und die freundliche Stadt mit ihrer Umgebung zu werfen, über welche sich die Strahlen der untergehenden Sonne schimmernd ausbreiteten. Ich konnte von dem Platz, auf dem ich mich befand, das unsagbar Sehnsuchtsvolle und Hoffnungsfreudige genau beobachten, das in diesem Blick, in dem Glanz seiner Augen, in dem feinen Zucken seiner Lippen, dem tiefen Aufatmen seiner Brust und der fieberhaften Bewegung seines ganzen Körpers sich ausdrückte. Trotzdem der Anzug, den er trug, nichts Individuelles hatte und wenig zu ihm paßte, hatte seine Erscheinung in diesem

Augenblick für mich doch etwas Überirdisches, das über Zeit und Raum hinwegzuragen schien.

An der Tafel saß er zwischen der Gräfin Schleinitz, der klugen und treuen Anhängerin seiner Schöpfungen und der Sängerin Marianne Brandt. Ihm gegenüber hatten Frau Friedrich Materna, seine erste Kundry, und Fräulein Malten, die Herren Scaria, Kindermann, Reichmann und Winkelmann, die Sänger des Gurnemanz, Titurel, Amfortas und Parsifal, Platz genommen. Frau Cosima betrachtete die Gruppe mit überlegener Ruhe, und ihr scharf geschnittener Charakterkopf verriet all die Züge ihres liebevollen Waltens und Verstehens, durch welche sie die bewunderte Lebenskameradin und Mitkämpferin ihres Gatten geworden war. Franz Liszt, der stets von Frauen umgebene und angebetete, wirkte in seiner Abbétracht von weitem wie ein Diener der Kirche, der dem Werke vor seiner Vollendung den Segen göttlicher Gnade zuerteilen wollte, aber in der Nähe doch wie ein siegreicher Feldherr und Eroberer, der die Fahnen seiner Triumphzüge dem Komponisten des „Parsifal" bereitwillig zu Füßen legte. Wagner erhob sich und sprach nicht ohne Mühe. Seine Gedanken stürmten zu mächtig durcheinander, sein Herz pochte zu heftig, als daß er im landläufigen Sinne hätte gut sprechen können. Er gedachte das eine Mal der Künstler, die sich immer glücklich schätzen, wenn ihnen etwas geboten wird, das sie über das Gemeine erhebt, das andere Mal seines Schwiegervaters und Freundes Franz Liszt, dessen künstlerische Natur er mit der seinen identisch nannte. Man müßte aber die Wahrheit verleugnen, wenn man behaupten wollte, daß dieser Moment etwas durchaus Heroisches und Überwältigendes hatte. Wir vernahmen

Worte, von denen wir wußten, daß sie dem feinsten Gedankengewebe des Genies entstammten und aus den Tiefen eines übervollen Herzens hervorquollen. Aber Wagners äußere Erscheinung und die Art, wie er sprach, entbehrten nicht eines leichten Anflugs von Humor. Der riesige Kopf stand in auffallendem Mißverhältnis zu der kleinen beweglichen Figur. Die große Brille, die er sich aufgesetzt hatte, nahm seinem Antlitz viel von dem Leuchtenden und Blitzenden, das darüber hinweghuschte. Von seinem Gedeck hatte er mit der rechten Hand das Messer ergriffen und fuhr damit wie mit einer Lanze erregt durch die Luft, so daß die neben ihm Sitzenden diesen hastigen Bewegungen vorsichtig ausweichen mußten. Während er das Innere seines Wollens und Könnens, das Trotzige seiner Persönlichkeit offenbarte, das den Widerstand gegen Gleichgiltigkeit und Unverstand ausdrückte, verfiel er unwillkürlich in jene gemütlichen sächsischen Laute, die er als Kind in seiner Vaterstadt Leipzig vernommen hatte und die bei ihm immer wiederkehrten, wenn ihn die Begeisterung und Leidenschaft erfaßten. Wer ahnungslos, ohne von ihm und der Bedeutung dieser Versammlung etwas zu wissen, in den Saal getreten wäre, hätte ihn eher für einen energischen Schulvorstand aus Meißen als für den Heros des modernen Musikdramas halten können. Bald empfand er auch selbst das Bedürfnis, von dieser steilen Höhe des Ruhms herabzusteigen und Mensch unter Menschen zu sein, indem er nach allen Richtungen Liebenswürdigkeiten austeilte und seiner Neigung zu witzigen Bemerkungen und Kalauern die Zügel schießen ließ. Der Ernst der Situation, der ihn sonst erdrückt hätte, mußte überwunden werden und in sein Gegenteil umschlagen. So sahen wir ihn mit übermütiger Laune

die Tische entlang gehen und den Wunsch aussprechen, daß alle, die morgen mitwirken, den Teufel in sich tragen möchten.

Am Nachmittag des nächsten Tages hatten wir uns wieder vor dem Theater versammelt, um der denkwürdigen Aufführung beizuwohnen. Wir hatten das Langweilige der Eisenbahnfahrt von Berlin nach Bayreuth mit den Geduldsproben bei dem doppelten Umsteigen in Hof und Neuenmarkt, die unerfreulichen Wohnungsverhältnisse in der Stadt, die Ungeschicklichkeit der Wirte und das Mäßige der Verpflegung, die uns geboten wurde, vergessen, und betrachteten erwartungsvoll die Umgebung, in der wir uns befanden. Es war nicht mehr der schattenlose Weg, der bei den ersten Nibelungenaufführungen im Jahr 1876 die Wanderung zu dem Hügel ermüdend machte. Der bedeckte Himmel und reichliche Regenschauer hatten Hitze und Staub unschädlich gemacht. Die jungen Bäume waren prächtig eingewachsen und spendeten wohltuenden Schatten, während das Theater uns mit seiner einfachen heiteren Architektur, in dem alles auf den Zweck der künstlerischen Darstellung hinweist, von weitem freundlich grüßte. Von namhaften Schriftstellern waren Karl Frenzel, Paul Lindau, die Professoren Engel und Ehrlich aus Berlin und Eduard Hanslick aus Wien eingetroffen. Freund Albert Niemann, der unvergleichliche Wagnersänger und erste Sigmund bei den Nibelungenaufführungen erschien mit seiner kleinen genialen Frau Hedwig. Die französischen Komponisten Delibes, Saint Saens und Massenet hatten ihr Erscheinen angekündigt, ob sie aber eingetroffen waren, ließ sich nicht feststellen, da die Fremdenliste, die heraus-

gegeben wurde, sich als durchaus unbrauchbar erwies. Durch die Menge, die erwartungsvoll hin und her wogte, bewegten sich der Großherzog von Mecklenburg, der Großfürst Wladimir von Rußland, der Erbprinz von Weimar und der Herzog von Edinburg. Von Generalintendanten waren Loen aus Weimar und Perfall aus München zugegen, von Kapellmeistern Sucher aus Hamburg, Erdmannsdörfer aus Moskau und Seidel aus Leipzig, von Direktoren Angelo Neumann und Förster erschienen. Daneben erregten Wilhelm Bismarck, der jüngere Sohn des Reichskanzlers, mit seinem behaglichen Schmunzeln und der hochgebildete Graf Sullivan, der Gatte der großen Wiener Tragödin Charlotte Wolter, die allgemeine Aufmerksamkeit. Fünf Minuten, bevor die Trompeten das Zeichen zum Beginn der Aufführung geben, grüßt mich Franz Nachbaur, der bekannte Münchener Tenorist und Liebling König Ludwigs II., und indem wir feststellen, daß sich unsere Sitze nebeneinander befinden, erwähnt er, daß seine Frau krank geworden sei und ihr Platz unbenutzt bleiben würde. Leute, die neben uns stehen, hören unser Gespräch und bitten die Karte einem jungen hochbegabten Musiker übergeben zu dürfen, der bis zum letzten Augenblick vergeblich auf Einlaß zum Festspielhaus gerechnet hatte und mit Tränen in den Augen entsagungsvoll an eine Bank gelehnt steht. Die Bitte wird in liebenswürdiger Weise erfüllt und wir sehen den jungen Mann glückstrahlend dem Eingang zueilen. Was mag in dem Vierteljahrhundert seit dieser ersten Aufführung aus ihm geworden sein?

Man kennt die Art, wie der Zuschauerraum in breiten Sitzreihen ohne Logen emporsteigt und dadurch die Aufmerksamkeit der Zuschauer ausschließlich der Bühne

zuwendet. Die Verdunkelung des Zuschauerraums und das verdeckte Orchester, die damals noch von keiner andern Bühne angenommen waren, bewährten sich wieder aufs Beste. Das Vorspiel, daß sich aus dem Abendmahls-Grals- und Glaubensmotiv zusammensetzt und in den feinsten Farben und Schattierungen des Orchesters immer wiederkehrt, schien uns zu lichten und nie geahnten Höhen zu erheben. Wir erlebten die Geheimnisse des Grals und seiner Heilssendung, das ergreifende Leid Amfortas', die düstere Stimmung im Schlosse Klingsors, das Berückende des Wundergartens mit den Blumenmädchen und die hohe Poesie des Karfreitagszaubers. Die Erinnerung an die Zeit, die dazwischen liegt, verklärt alles und erweckt ein unbeschreibliches Glücksgefühl, die Geburt dieses einzigen Werkes miterlebt zu haben . . .

* * *

Parsifal in Amerika! Eine Sache, von der man in Deutschland nicht gern spricht, und die man durch Totschweigen doch nicht aus der Welt schaffen kann! Wir alle wissen, daß dies Werk nach der Bestimmung des Meisters ausschließlich dem Festspielhause in Bayreuth verbleiben und vor der Berührung mit Opernaufführungen an anderen Bühnen für alle Zeiten geschützt werden sollte. Einer solchen Willensäußerung lag die Befürchtung zugrunde, daß dies Musikdrama nur auf Grund der künstlerischen Überlieferungen, die Richard Wagner selbst geschaffen hatte, zu reiner künstlerischer Wirkung kommen und daß die Aufführung an unsern Saisontheatern es in jene Alltagsstimmung hinabziehen würde, die seinem innersten Wesen widerspricht. Diese Meinung wurde nicht nur von der engeren Wagnergemeinde geteilt

und man sah in ihr ein Vermächtnis, das getreu erfüllt werden sollte. Auch zahlreiche Anhänger in den breiten Schichten der Kunstfreunde, die aus allen Kulturländern nach der Stadt Jean Pauls pilgerten, um an dem erhebenden Eindruck teilzunehmen, stimmten einer solchen Auffassung entschieden zu. Je mehr man aber diesen Gedanken festzuhalten suchte, desto größere Sorge mußte seine Befolgung im Hinblick auf die gesetzmäßige Bestimmung hervorrufen, daß die Rechte von Autoren und Komponisten nur dreißig Jahre nach ihrem Tode geschützt sind. Wagners „Parsifal“ würde darnach am 13. Februar 1913 frei werden und jedes Theater in Deutschland in der Lage sein, das als „Bühnenweihfestspiel“ geschaffene Werk seinem Spielplan einzureihen. Um eine solche Möglichkeit zu verhindern, wurde der Wunsch nach einer Ausnahmebestimmung laut, durch welche die Schutzfrist für „Parsifal“ verlängert und seine Aufführung lediglich für Bayreuth auf längere Zeit erhalten bleiben sollte.

Während man noch überlegte, welche Mittel und Wege für die Ausführung dieses Gedankens einzuschlagen seien, gewann der Plan, „Parsifal“ in Amerika aufzuführen, feste Gestalt, und zwar in einer Weise, die für die Erben Richard Wagners und das Andenken des Meisters etwas schwer Verletzendes hatte. Nachdem die Verhandlungen mit Bayreuth wegen einer von Frau Cosima Wagner genehmigten Aufführung gescheitert waren, berief man sich in Newyork darauf, daß zwischen Deutschland und den Vereinigten Staaten literarische und künstlerische Verträge überhaupt nicht existieren und beschloß, das Werk trotz des energischen Widerspruchs, der sich dagegen bei uns erhob, in der Neuen Welt zur

Darstellung zu bringen. Der Eindruck, den die Tondichtung dort am Ende der Saison 1904 hervorrief, war ein so mächtiger, wie ihn selbst die wärmsten Bewunderer Wagners nicht erwarteten, und man mochte die Hoffnung aussprechen, daß es jenseits des Atlantischen Ozeans von der Bühne nicht wieder verschwinden, sondern in seiner Wirkung und Darstellungsweise sich immer weiter ausbreiten werde.

Diese Tatsache zu verschweigen und so zu tun, als ob der geraubte „Parsifal" drüben nur als sensationell wirkendes Augenblicksbild aufgetaucht sei und alsbald wieder vergessen sein werde, ist schwerlich berechtigt. Wir müssen mit dem Ergebnis rechnen, daß der Strom der Ideen und Empfindungen, der in diesem Werke enthalten ist, sich in seinen wundervollen rhythmischen Wellen auf amerikanischem Boden in immer weitere Kanäle ergießen und das künstlerische Leben der Bevölkerung in feinerer oder gröberer Ausführung nachhaltig bestimmen werde. Wie die Verhältnisse nun einmal liegen, ist es von weit größerer Wichtigkeit, sich davon zu überzeugen, was aus dem amerikanischen „Parsifal" denn eigentlich geworden ist, wie viel von der künstlerischen Weihe, die das Werk erfüllt, drüben gerettet wurde, und welche Aussichten im guten und schlimmen sich dabei eröffnen.

Das Theater, wo uns die frommen Klänge des „Bühnenweihfestspiels" erwarteten, liegt an einer der gewaltigsten Verkehrsadern von Newyork, inmitten riesiger Gebäude, die dem Geschäftsverkehr oder dem Vergnügen der Einwohner dienen. Vom Waldorf-Astoria-Hotel führte mich die vierunddreißigste Straße in wenigen Minuten zu dem Kreuzungspunkte von Sixth Avenue und Broadway, einem Platz, auf dem sich eine Station der

mittleren von den fünf Hochbahnen der Stadt befindet. Das Gewühl der Menschen, welche die hohen eisernen Treppen zur Plattform unaufhörlich auf und ab steigen, und die Eisenbahnzüge, die über die Stützen der Gleise hinwegdonnern, treten aus diesem Bilde am stärksten hervor. Unter den Stützen der Hochbahn läuft die elektrische Straßenbahn, von der sich an dieser Stelle mehrere Strecken begegnen. Hat man einen Beobachtungsposten gefaßt und sich an das furchtbare Gewühl und den ohrenbetäubenden Lärm gewöhnt, die dadurch entstehen, so fällt zunächst gerade gegenüber der steinerne Koloß des Warenhauses von Macy in die Augen, das neben der unübersehbaren Menge seiner Verkaufsgegenstände im obersten Stockwerk noch ein Restaurant für ein paar tausend Menschen enthält. Rechts davon erblickt man ein freiliegendes zweistöckiges Gebäude, das, von schlanken Säulen umgeben, den Eindruck eines italienischen Palazzos hervorrufen müßte, wenn man bei einem Blick in die Fenster nicht sofort seine Bestimmung erkennen würde. Im Erdgeschoß stampfen die Hoeschen Riesenpressen, welche der „Newyork Herald" zur Herstellung seiner Morgen- und Abendausgabe verwendet, um ganze Berge bedruckten Papiers in die Welt hinauszuschicken. In der Nähe fallen uns mannshohe Plakate der Theater, die sich am Broadway befinden, sowie mehrere mächtige Hotels auf, die eben erst fertiggestellt oder im Entstehen begriffen sind. Endlich haben wir zwischen den Straßenbahnwagen und Fuhrwerken aller Art eine schmale Gasse entdeckt, durch die wir hindurchschlüpfen können, um den Broadway in nördlicher Richtung weiter zu verfolgen. Da schießt vor unseren Augen wieder eines jener architektonischen Ungetüme auf, die man für die Ausgeburt

einer krankhaften Phantasie halten würde, wenn man sie nicht in allen Einzelheiten vor sich sähe. In Form eines Turms sind für die „Newyork Times“ nicht weniger als sechsundzwanzig Stockwerke aufeinander gebaut worden, die mit ihrem rötlichen Granit auf weite Entfernungen hinausleuchten.

Wir unterbrechen aber unsere Wanderung an der dreiundvierzigsten Straße, wo sich das Metropolitan Opera House erhebt, das uns den „Parsifal“ verspricht. Durch den Brand vom Jahre 1892 wurde das Haus im Innern zerstört, aber schon im nächsten Jahre nahmen die Vorstellungen wieder ihren Fortgang. Als Pflegestätte der deutschen Opern, die hier in unserer Muttersprache gespielt werden, hat sich diese Bühne einen so hervorragenden Rang im Musikleben von Newyork gesichert, daß sich bei ihren Aufführungen die tonangebenden Kreise der Gesellschaft regelmäßig einfinden. Im Sommer 1903 wurde das Haus bei einem gründlichen Umbau in bezug auf die technischen Einrichtungen der Szene, die früher viel zu wünschen übrig ließen, derartig verbessert, daß es jetzt auch nach dieser Richtung hohen Ansprüchen Genüge leistet. Die Kunstfreunde, welche das Theater aus ihrer Tasche bezahlt hatten und keinerlei Miete dafür beanspruchten, legten die Direktionsgeschäfte in die Hände eines Deutschen, Heinrich Conried, der seit 1877 in Amerika lebt, früher das Thaliatheater innehatte und seit 1892 das Irving Place Theatre leitet, dem er namentlich durch Zuführung namhafter Gäste wie Sonnenthal, Mitterwurzer, Barnay und Agnes Sorma seine Beliebtheit als deutsches Schauspielhaus sicherte. Im Winter 1904 bildete die Parsifalaufführung, die in Deutschland soviel böses Blut gemacht hat, den Höhe-

punkt seiner Tätigkeit am Metropolitantheatre. Die letzte Vorstellung des Werkes, mit welcher die Opernsaison damals schloß und der ich beiwohnte, fand nicht am Abend statt, sondern begann bereits um halb zwölf Uhr vormittags, um erst um sechs Uhr ihr Ende zu erreichen. Die Damen fanden deshalb keine Gelegenheit, ihren Toilettenluxus und Brillantenschmuck zu verwerten, den sie sonst gern zur Schau tragen und der alles bei uns Landesübliche weit übertrifft, sondern waren in einfachen Promenadenkleidern erschienen. Zehn Minuten vor Beginn der Aufführung wurden in allen Korridoren dieselben Trompetenklänge wie in Bayreuth vernommen und die Türen in dem Augenblick, als Kapellmeister Hertz auf seinem Dirigentenpult erschien, für jedermann geschlossen. Zerstreuend wirkte allerdings von meiner Loge im zweiten Rang der Anblick des offenen Orchesters mit den ausübenden Künstlern, deren Bewegungen beim Streichen, Blasen und Schlagen der Instrumente man im Schein des elektrischen Lichts genau unterscheiden konnte, doch wurde mir versichert, daß die Inhaber der Parkettplätze unter dieser Störung nicht zu leiden hätten. Die dekorativen und technischen Einrichtungen waren durchweg nach dem Bayreuther Muster angefertigt worden, und in den Hauptrollen standen deutsche Sangeskräfte ersten Ranges auf der Bühne, Burgstaller als Parsifal, Anton van Rooy als Amfortas und vor allem Frau Ternina als Kundry, ohne Frage eine ihrer bedeutendsten Leistungen.

Am meisten mußte man auf die Haltung des Publikums gespannt sein und sich von vornherein fragen, wie weit es in seiner Aufnahmefähigkeit dem Ernst und der Bedeutung dieses Werkes gewachsen sein würde. Aber

gerade in diesem Punkt konnte man eine höchst wohltuende Überraschung erleben. Im ganzen Hause war während dieser langen Aufführung auch nicht die geringste Unruhe oder Störung, nicht einmal ein Rücken mit dem Stuhl oder ein Klappern mit dem Fächer zu beobachten. Überall herrschte die größte Aufmerksamkeit, die sich bis zur wirklichen Andacht und Ergriffenheit steigerte und vielen Zuhörern die Tränen der Rührung in die Augen preßte. Nach dem ersten Akt fand eine Frühstückspause von fünf Viertelstunden statt, bei welcher das Publikum freilich mit einem gewaltigen Ruck aus der künstlerischen Illusion in die Alltagsprosa wieder zurückgeworfen wurde. Vor der Halle brüllten die Zeitungsjungen bereits die neuesten Nummern aus, klingelten die elektrischen Straßenbahnen und dröhnten die Wagen der Hochbahn. Im Metropolitantheater waren höchstens fünfzig Frühstückstische aufgestellt und sofort besetzt. In den umliegenden Wirtschaften und Hotels hatte man ebenfalls Mühe, sich in eine ruhige Ecke zu flüchten und sich dort seine Mahlzeit zu bestellen. Die meisten eilten zu den eleganten Restaurants von Delmonico oder Sherry, die aber das Schlimme mit sich brachten, daß in ihnen gerade um diese Stunde von der Hauskapelle Musik gemacht wurde. Während uns noch die erhebenden Klänge der Gralsfeier begleiteten, schmetterte uns plötzlich das entsetzliche „Komm Karlineken!“ in die Ohren, dem wir schon in Berlin nach Möglichkeit aus dem Wege gegangen waren. Aber die Amerikaner verwinden solche Eindrücke mit erstaunlicher Leichtigkeit, geradeso wie sie nichts dabei finden, wenn Richard Strauß in der ausgeräumten Teppich- und Stores-Halle von Wanamakers Warenhaus ein großes Sinfoniekonzert veranstaltet. Der Lärm

der Straße verhallte nach der Frühstückspause schnell vor ihren Ohren und wiederum waren sie ganz in der Stimmung, in welcher sie das Bühnenweihfestspiel bis zu seinem gewaltig ergreifenden Ende auf sich wirken ließen. Die Gerechtigkeit verlangt es anzuerkennen, daß keine deutsche Großstadt ein besseres, aufmerksameres und feinfühligeres Publikum als das New Yorker aufweisen könnte, wenn Parsifal bei uns für die Bühnen frei werden sollte.

Nur fünf Straßen von dem Metropolitantheater entfernt liegt das New-York-Theater, wo am letzten Oktobertage 1904 die erste Parsifalaufführung in englischer Sprache stattfand. An dieses Haus knüpfen sich keinerlei künstlerische Traditionen, denn auf seiner Bühne ist dem Publikum bisher immer nur die leichteste Unterhaltung in Gestalt von Possen und Operetten geboten worden, die in möglichst kostspieliger Ausstattung in Szene gingen. Auch der Unternehmer Henry Savage konnte sich durch seine bisherigen Leistungen als reisender Operndirektor, der mit seiner Gesellschaft die Nächte auf der Eisenbahn zubrachte und sie am nächsten Tage einem neuen Publikum vorführte, für ein ernstes künstlerisches Vorhaben kaum empfehlen. Nach den Berichten der amerikanischen Blätter durfte das Publikum bei diesen Parsifalaufführungen auch während der einzelnen Akte zu den Plätzen im Parkett und in den Logen gelangen und das Haus nach Belieben wieder verlassen. Das Werk selbst war derartig gekürzt, daß es sich über die Dauer einer gewöhnlichen Opernaufführung nicht ausdehnte. Gegenüber den hohen Preisen, die bei Conried festgesetzt waren, hatte man auf die Teilnahme breiterer Schichten Rücksicht genommen und das Eintrittsgeld

zwischen einem und drei Dollars schwanken lassen. Allgemein wurde anerkannt, daß Kapellmeister Rothwell bei der Auswahl der Sänger und Sängerinnen, die sich aus deutschen und amerikanischen Kräften rekrutierten, und der Leitung des Orchesters eine sichere Hand gezeigt habe. Den Chören wurde reiches Stimmaterial und treffliche Schulung nachgerühmt und namentlich die Ausführung des Karfreitagszaubers als vorzüglich bezeichnet. Unter den Solisten hatten sich besonders Frau Kirkby Lane als Kundry, Herr Perranini als Parsifal und Herr Bischoff als Amfortas vielen Beifalls zu erfreuen. Daneben kam aber noch eine zweite Garnitur mit Kräften, die sich mit den erwähnten nicht messen konnten, zum Vorschein. Auch die deutsche Kritik mußte zugeben, daß nur die ersten Hoftheater in Deutschland und Österreich imstande sein würden, eine bessere und in sich geschlossenere Aufführung zu erzielen, und wollte in dem Gebotenen nichts finden, was sich Wagners und seines Werkes als ununwürdig erwiesen hätte.

Daneben hatte sich allerdings schon im folgenden Frühjahr die roheste Spekulation der Sache bemächtigt und das uns allen so teure Werk auf das Niveau eines plump zusammengestellten Melodrams und Ausstattungsstückes herabgedrückt. Den Schauplatz dieses Unfugs bildete das West-End-Theater in der 125. Straße, und das Machwerk, das dort geboten wurde, stellte einen groben Mischmasch mit Situationen, Motiven und Figuren dar, die weder bei Wolfram Eschenbach noch bei Richard Wagner vorkommen. Das Widerwärtigste an dieser wüsten Zusammenstoppelung war aber, daß von dem Gral im Verlauf des Abends auch nicht mit einem einzigen Worte gesprochen wurde, daß der sieche Amfortas

sich in einen christlichen König und Gurnemanz in seinen Leibarzt verwandelt hatte, von anderen Verdrehungen der frommen Sage gar nicht zu reden. Auf diesem traurigen Wege hatte der amerikanische Parsifal die unterste Stufe dessen erreicht, was man der Schaulust eines unzureichend gebildeten und leicht zu verführenden Publikums überhaupt vorsetzen konnte. Mit Wehmut und Widerwillen mußten sich die Deutschen, die den geistigen Zusammenhang mit ihrem Vaterlande bewahrt hatten, von dieser Würdelosigkeit abwenden, wenn sie der weihevollen Töne in dem Festspielhause von Bayreuth und der Worte Wolframs von Eschenbach gedachten:

„Der Gral war alles Segens Born,
Weltlicher Süße volles Horn;
Er tat es dem beinahe gleich,
Was man erzählt vom Himmelreich.“

Herrosé & Ziemsen, G. m. b. H., Wittenberg





